مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة
الأدباء في الكويت - العدد 451 فبراير 2008

قصائد للوطن بعيده
حمد الحمد

مدرسة الإحياء بزعامة شوقي وحافظ
د. فاتن السيد

علي السبتي يبني بيتاً من نجوم الصيف
محمد بسام سرميني

د. سليمان الشطي متتبعاً روافد الشعر في الكويت
ليلى محمد صالح

اكتشاف نكهة السرد عند منى الشافعي
نعيم عبد مهلهل

قضايا النوع الأدبي في الدراسات النقدية الحديثة
د. عبد المالك أشهبون

د. سالم عباس خداده: حنين حزين

وليد القلاف: معشوقة أنت

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
خالد سالم محمد

عبد الحميد الخليفي



مواليد الكويت 1958

المؤهل: بكالوريوس المعهد لعالي للفنون المسرحية "قسم الديكور"

العمل: عمل بوزارة التجارة والصناعة "قسم إدارة العلاقات الدولية" كمصمم للمعارض "التي تشارك بها دولة الكويت بالمعارض الدولية لمدة 14 عاماً.

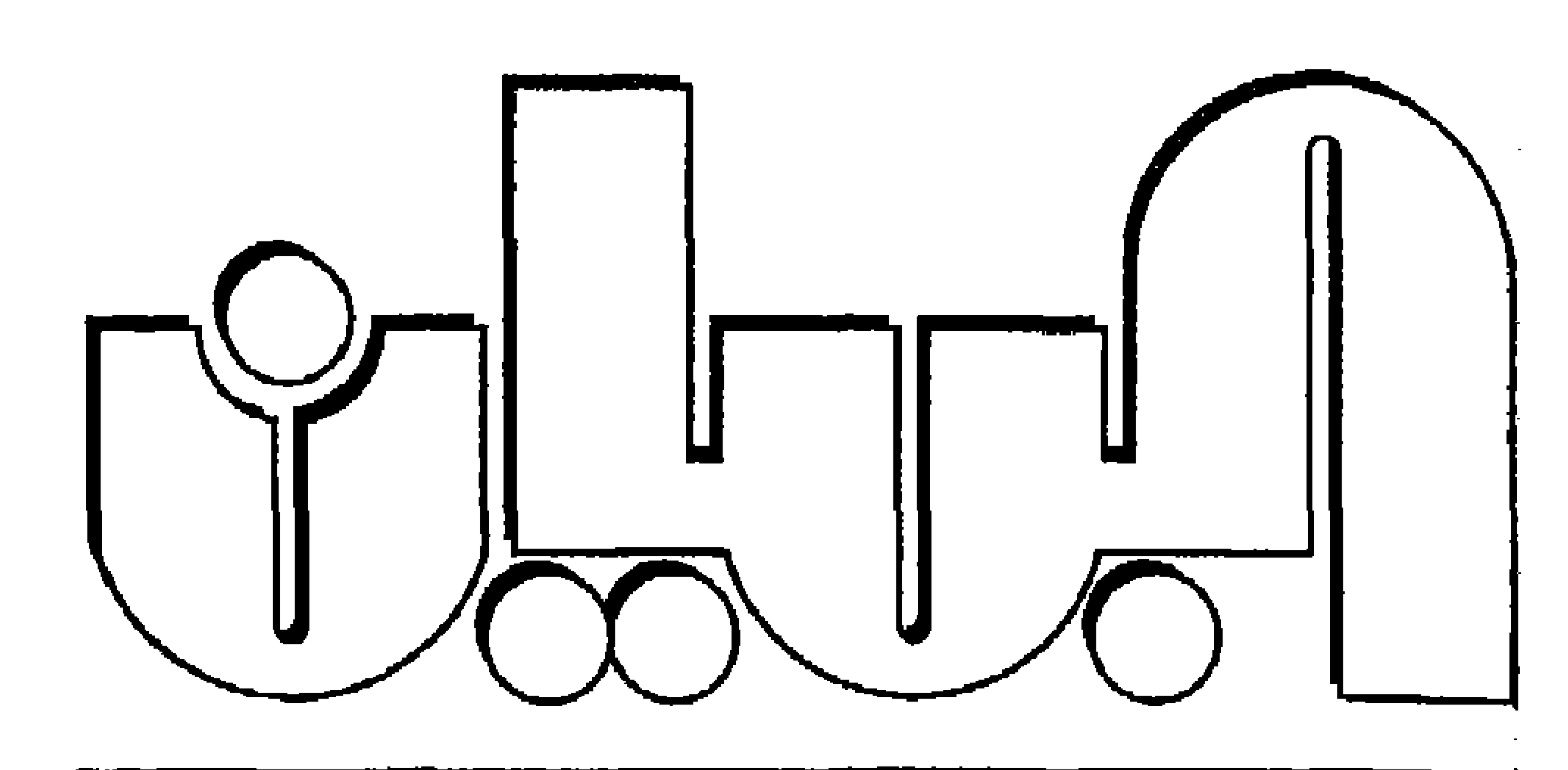
العضوية:

عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية.

عضو الرابطة الدولية للفنون- باريس.

عضو رابطة الحرف اليدوية لقارة آسيا.

شارك في الكثير من المعارض والبيناليات التشكيلية المهمة.



العدد 451 فبراير 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2510602/2518282 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(451) February 2008

Editor in chief

Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



آواه يا كويت .. قصائد للوطن بعيده

بقلم: حمد الحمد

الشعراء هم الذين يختزنون حب الوطن بكلمات جميلة مفعمة بالروح الوطنية، لهذا دائماً ما نتذكر أسماء عديدة رسمت بالكلمات حب الكويت، وفي فبراير تنساب إلى الذاكرة أنغام الحروف لأولئك الشعراء الذين تأتي كلماتهم كلوحة راسخة في الوجدان.

عيد الوطن هو عيد الأرض، الإنسان. و"البيان" تتذكر اليوم باعتزاز كيف تغنى الأدباء من الشعراء الكبار بالكويت في عيدها ..

فأحمد العدواني ،شاعرنا الكبير، تأتي كلماته بشموخ وهو يقول في قصيدته "الريح الكويتية":

أيتها الريح الكويتية

صُبّي على الطغيان نيرانا

وشيدي للعز بنياناً

فأنت للتاريخ مُذ كانا

ذات قرارات بطولية.

أما شاعرنا الكبير أحمد السقاف فيعزف على الوتر كلمات جميلة بقصيدته

"أواه ياكويت":

أواه يا كويت

أواه ياكويت يا خلاصة الطيوب

يا زهرةً جميلةً تمتلك القلوب

باسمةً في كل بيت

أواه يا كويت

وهذا شاعرنا الوطني عبدالله العتيبي يرحمه الله، الذي طالما تغنى بالكويت يقول في قصيدته " أنا الكويت" متحدياً من يريدون العبث بوجودها:

أنا للرياح الجامحات لجام

وأنا بكف الصامدين حسام

أنا نهمة البحار في أهواله

أنا نخوة البدوي حين يضام

أنا دار من كتبوا على أسوارهم

هذي البلاد على الدخيل حرام

هذي بلادٌ لاتحب الخضوع

إلا لربها

هذي بلاد لا تطيق الرجوع

إلا إلى شعبها

هذي هي الكويت

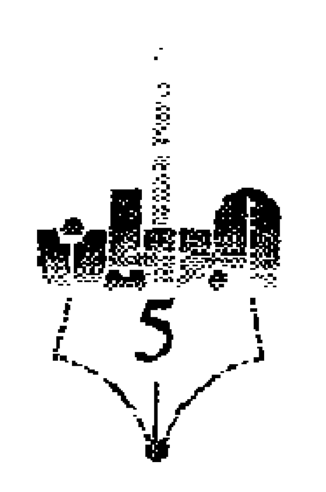
ويعيش شاعرنا يعقوب السبيعي كارثة الغزو بقصيدته " وطني المفدى"

بلادي والمكارم والمعالي

ثلاث كنَّ في الحسبان فرداً

مآذنها تعانق كل نجم

أضاء لمن سرى لله عبداً



يقلُ لك الفداء وليس عندي

سوى روحي فدى الوطن المفدى

أما شاعرتنا غنيمة زيد الحرب فتعزف ملامح تفاؤل وطن في قصيدتها "الفرح المنتظر" والتي أنشدتها أثناء زمن الكارثة في 20/9/1990م.

أحب الكويت

وأعشق بحر الكويت

وأدرك أن الفؤاد ستخمد دقاته

إن هجرت الوطن

لا تقل تحتوينا المحن

فالهواء الذي

يحضن الأرض من حولنا

غذاءٌ لنا

والسماء التي ظللت في الزمان البعيد

قوافل أسلافنا

ستمطر فوق الرؤوس التي أرهقتها الرياح

غطاء

من الأمن

والخير

والفرح المنتظر

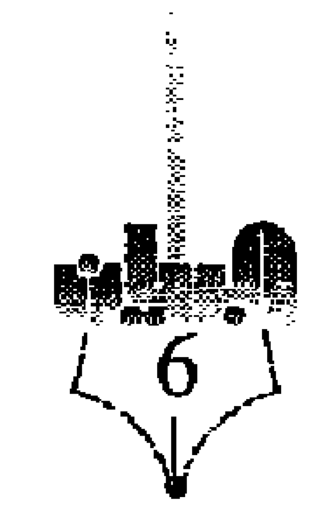
وأجمل الكلمات تتغنى بها شاعرتنا جنة القريني بقصيدتها:

"كويتياً سيبقى البحر"

كويتياً

سيبقى البحر

يبقى الرمل



والعشب

كويتياً سيبقى البيت

يبقى السور

والدرب

كويتياً

سيبقى الحب

سنبقى للكويت البحر

والأفلاك

والسحبا

سنبقى للكويت السور

والتاريخ والشهبا

وها هو شاعرنا الشاب وليد القلاف يتغنى بمحبوبته الكويت بقصيدة ننشرها في هذا العدد بعنوان "معشوقة أنت" ويقول من خلالها:

وَكَيْفَ لا وَهواكِ العَذْبُ أُغْنيَةٌ

بها المسارُ استوى حَتَّى غَدا نَغَم13

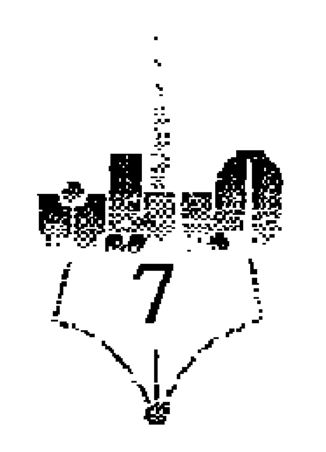
وَأَصبَحتْ لَوْحةُ الأيام زاهِيَةً

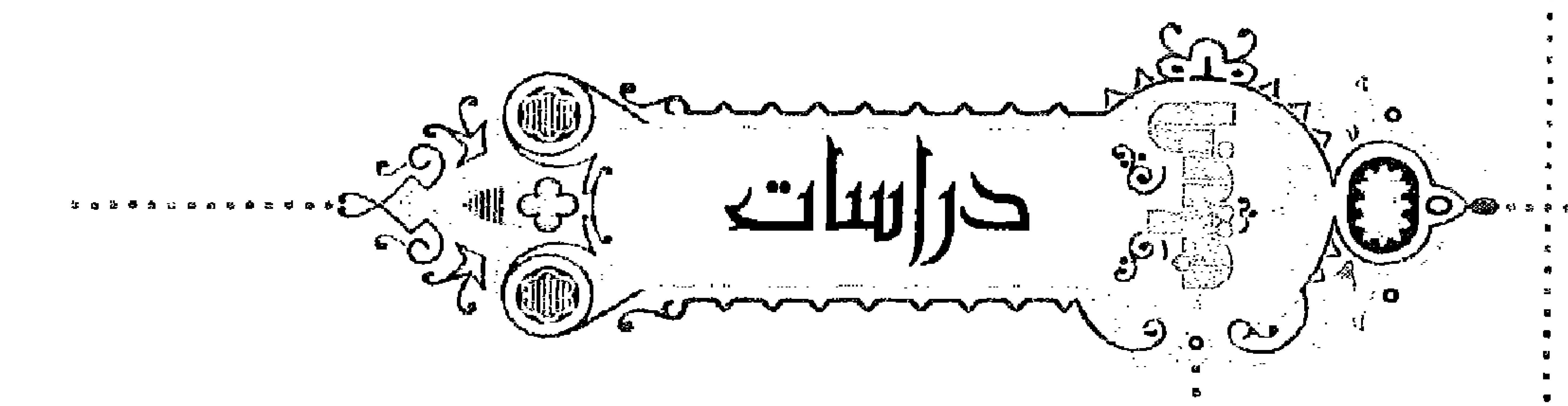
حَتَّى كَأَنّي بِرُؤْياها أرى إرَما

مَعْشوقَةٌ أَنْتِ والآمالُ عاشِقَةٌ

وَكَمْ لها فيكِ ما يَسْتَنْهِضُ الهِمَما

أعرف أن كلمات الشعراء تغني عن سطور في صفحات عديدة، لهذا تركت المجال لهم في عيد الكويت وعيد التحرير ليكون الوطن حاضراً في نبض الأديب دائماً.





مدرسة الإحياء بزعامة شوقي وحافظ

بقلم: د.فاتن السيد
(مصر)

إذا كانت حركة الإحياء الشعري استمرت بعد البارودي عند مدرسة بأكملها، تزعمها أحمد شوقي (1868-1932) وحافظ إبراهيم (1872-1932) وغيرهما، كما سبق، وهي مدرسة الشعر التقليدي، كما كان يطلق عليها كثير من النقاد، فإن مدارس أخرى عاصرت تلك المدرسة، وهي مدرسة الديوان، التي كان روادها العقاد وشكري والمازني، وذلك نسبة إلى كتاب "الديوان" الذي هاجموا فيه أصحاب المدرسة التقليدية في الشعر، وعلى رأسهم شوقي وحافظ، أعنف هجوم، ثم مدرسة المهجر التي تزعمها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، ومدرسة خليل مطران صاحب مدرسة جمعت بين الذاتية والموضوعية، ويعد المعلم الثاني، بعد شوقي، لشعراء مدرسة أبوللو، ومدرسة أبوللو بزعامة أحمد زكي أبي شادي، نسبة لمجلة أبوللو التي تخصصت في الشعر، وكان ينتمي إليها كل شعراء الرومانسية أو الوجدان، وهم أبو شادي وإبراهيم ناجي، ورياض الهمشري، ومحمود أبو الوفا، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل من مصر، وجميلة العلايلي من الجزائر، وأبو القاسم الشابي من تونس، وغيرهم، وأخيراً مدرسة الشعر الجديد، التي تعرف بالشعر الواقعي، وشعر الوجدان الجماعي، أمثال نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد مخيمر، وحالياً أحمد عبد المعطي حجازي، وإبراهيم أبو سنة. وعن المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي يقول مندور: "لقد يبدو غريباً أن يتزعم أحمد شوقي هذه المدرسة، مع أنه أوفد في بعثة دراسية إلى فرنسا، حيث أقام أربع سنوات، اتصل فيها

إن معركة العقاد مع شوقي، لم تبدأ مع ظهور كتاب "الديوان" الذي ظهر جزؤه الأول عام ١٩٢١، واشترك في تأليفه العقاد والمازني، بل بدأ العقاد هجومه العنيف على شوقي منذ عام ١٩١٢، بسبب أبيات قالها شوقي على قبر بطرس غالي باشا، فكتب العقاد تعليقاً على هذه الأبيات، يدل على أن دوافع النقد نفسية في الدرجة الأولى، وليست فنية على الإطلاق! حيث أوغرت الأبيات صدر العقاد بسبب تزلف شوقي للعظماء، ومداهنته لهم

بآدابها خاصة، والآداب الأوروبية عامة، وتأثر أيام إقامته بتلك الآداب، حتى رأيناه يترجم شعراً قصيدة "البحيرة" للامارتين، كما ترجم عدداً من أقاصيص "لافونتين" على ألسنة الحيوانات، وألف أقاصيص أخرى على غرارها، بل ألف الطبعة الأولى من مسرحيته علي بك الكبير سنة 1893، ولكن هذا العجب يمكن أن يزول، إذا ذكرنا ظروف حياة شوقي الخاصة، وإعداده نفسه ليكون شاعر الأمير، تمهيداً لأن يصبح أمير الشعراء عام 1927، فهو نفسه يحدثنا في مقدمة ديوانه الأول الصادر في سنة 1903، بأنه حاول أن يتأثر بالأدب الغربي، ولكنه لم يلبث أن تبين أن المطلوب منه هو أن يلتزم عمود الشعر العربي وتقاليده، وفعلاً نهج هذا السبيل، حتى إننا لنقرأ شعره، فلا نكاد نتبين فيه أثراً واضحاً للآداب الغربية، بل ولا للحياة الأوروبية التي عاشها أربع سنوات، وذلك فيما عدا القليل النادر.."1، ويشير مندور إلى اختفاء ذاتية شوقي خلف التقليد في معظم قصائده، كما ينفي ظهور أثر للتأثر بالآداب الغربية، إلا في القليل النادر من شعره، ومن ذلك قصيدته "غاب بولون"، التي يقول عنها مندور أننا لا نحس تعمقاً من الشاعر في حياة تلك المدينة الصاخبة، وهي مدينة بالغة الجمال والعذوبة، وبرغم من ذلك، جاءت القصيدة بالغة الجمال والعذوبة في نسيجها الشعري، وما يشيع فيها من أسىً مرهف، حيث يقول فيها:

يا غابَ بولونُ ولـي ذممٌ عليك ولي عهودُ
زمن تقضّى للهوى ولنا بظلك هل يعودُ؟
حُلم أريد رجوعَه ورجوعُ أحلامي بعيد
وهبُ الزمانِ أعادها هل للشبيبةِ من يعيد؟
يا غابَ بولون ولـي وجد مع الذكرى يزيد
خفقتْ لرؤيته الضلوعُ وزلزل القلبُ العميدُ2

والقصيدة من بحر المجتث، (مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر غنائي عذب الإيقاع، مزج فيه شوقي بين إيقاعه وبين تجربته الشعرية، تظهر فيها عاطفة شوقي رقيقة يشوبها حزن شفيف، لاسترجاع ذكريات الصبا، وفي هذه القصيدة يبدو شوقي شاعراً وجدانياً، ويتهم مندور شوقي بأن شعره يخلو من الحياة الباريسية التي ظهرت في أشعار آخرين، كعلي محمود طه مثلاً، كما يتهمه بأنه عجز عن أن

يكون شاعراً وجدانياً، حيث غلب عليه شعر المناسبات، ويرجيء ذلك إلى ظروفه الاجتماعية، وطبقته المترفعة المتزمتة، فيقول: "إننا نعتقد أن أحمد شوقي لم يستطع -لسوء الحظ - أن يغذي طاقته الشعرية الفذة بآداب الغرب وحياة الغرب، كما أنه لم يستطع أن يطلق طاقته على سجيتها، وأن يخلص لنفسه، وأن يرتفع بشعره إلى الآفاق الإنسانية الرحبة، التي لا تتقيد بمناسبات الظرف، وبملابسات المكان والزمان، حتى ليصعب على أي ناقد اليوم، أن يستشف من شعر شوقي شخصيته ومعالمه الروحية وأية فلسفة خاصة في الحياة،وكل هذه الحقائق هي التي مكنت لمدرسة التجديد التي قادها شكري والمازني والعقاد، من الهجوم على شوقي ومدرسته.. "3. ولكن شوقي كان صاحب مدرسة شعرية، آل على نفسه حمل رسالة البارودي وتطويرها وتوصيلها لأجيال قادمة من الشعراء العرب، ومن أهم سمات هذه المدرسة: الجدة مع الأصالة، ولذلك أطلق عليها بعض النقاد، تجاوزاً، الكلاسيكية الجديدة، والكلاسيكية كما شرحها مندور، هي لفظ مشتق من الكلمة اللاتينيةClassis ومعناها الأصلي أسطول حربي أو بحري، ثم أصبحت تفيد وحدة من الطلبة يكونون فصلاً ، ومن هذا المعنى الأخير، أخذت الكلمة: Classicism أي الأدب المدرسي، بمعنى أنه الأدب الذي أفلت من طوفان الزمن، فبقي حياً، وكان من الجودة بحيث أصبح وسيلة للتربية، ومن هنا، تشعبت معاني الكلاسيكية، وأصبح المعنى الاصطلاحي للدلالة على نوع بذاته من الأدب، ظهر في القرن السابع عشر في فرنسا بنوع خاص، ولهذا الأدب خصائص ومميزات، من أهمها أنه يستوحي الآداب اللاتينية واليونانية ويستخدمها مادته، كما أنه أدب يصدر عن العقل، ويحكمه العقل، أهم صفاته الاعتدال والوضوح، كما يعنى بالصياغة وتجويد الأسلوب، ويخضع لأصول وقواعد، وقد جمع "بوالو" الناقد الفرنسي تلك الأصول والقواعد في قصيدة تسمى "فن الشعر" كتبها محاكاة للشاعر اللاتيني "هوراس"، وهو لفظ يستخدم أيضاً للتعبير عن الآداب اللاتينية واليونانية،

يرى مندور أن العقاد لو كان لجأ للنقد الموضوعي للمسرحية، لكان أخرج لنا دراسة نقدية مفيدة للمسرحية، أفادت الكثير من الشعراء، كما أنه لو كان عني بفن الأدب التمثيلي العناية الكاملة، لاستطاع أن يجد في مسرحية "قمبيز" لشوقي مآخذ فنية جادة، لا يخطئها ناقد مستنير لهذا الفن، فالشخصية المحورية في مسرحية "قمبيز" ليست قمبيز نفسه، وإنما هي شخصية "نيتيتاس"، التي أراد شوقي أن يصور فيها الروح الوطنية، ويجسم روح التضحية الوطنية المصرية في هذه الشخصية.

وبالتالي، أصبح اللفظ سبباً لطموح كتاب القرن السابع عشر في فرنسا، إلى خلق أدب جديد يشبه الآداب اللاتينية واليونانية في جودته وفي موضوعاته، وكان من أهم رواد الكلاسيكية في فرنسا في القرن السابع عشر: راسين، وكورني، وموليير، ومن فرنسا انتشرت الكلاسيكية إلى الآداب الأوروبية الأخرى، ومنها إلى الأدب العربي. وأهم ما يميز الأدب الكلاسيكي، هو سلطان العقل المطلق في العمل الأدبي، ولهذا كان يوصف بأنه أدب عقلي، ولكن ذلك لا يعني نفيه للمعاني العاطفية والعناصر الذاتية، ولكن حللت فيه العواطف تحليلاً نفسياً دقيقاً، يفوق أحياناً نظيره في العصر الرومانتيكي، وهو تخضع فيه العواطف والمشاعر كل الخضوع للعقل، بحيث لا يسمح لجموح العاطفة وجيشانها، ويصف محمد غنيمي هلال الأدب الكلاسيكي، بأنه ذلك الأدب الذي تمر فيه الخواطر "في مجال التفكير، لتصفى وتهذب، حتى تخرج منطقية هادئة غير مشبوبة، فليس للشاعر ولا للكاتب أن يطلق العنان لإحساسه ومشاعره، لأنها في جوهرها فردية محضة، بل عليه ألا يسجل منها إلا ما هو عام مشترك بين الناس، كما يقتضي المنطق والفكر"4. هذا ما فعله البارودي مع الشعر العربي، عندما بعثه من أزهى عصوره، وعاد به لقوة الصياغة، وخلصه من الركاكة، فتلك كانت حركة الإحياء في الشعر العربي، التي بدأت في أواخر القرن الثامن عشر، واستغرقت القرن التاسع عشر حتى أوائل القرن العشرين، على غرار حركة الإحياء التي قامت في أوروبا في القرن الخامس عشر، حيث اعتمد الأوروبيون على الأدب الإغريقي، يحتذون به، فرأيناهم يجمعون في المسرح بين الحوار وبين المقطوعات الغنائية، لكن هذا النوع لم يدم طويلاً، بسبب ظهور الكلاسيكية، وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار، عن الغناء، "وإن ظلت المسرحيات الجديدة والهزلية تنظم شعراً على نحو ما نلاحظ عند كورني وراسين وموليير في فرنسا مثلاً.."5، ولكن انتهى الأمر إلى الفصل التام بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا والأوبرا كوميك، لا تدخل الآن في الأدب وتاريخه، إنما تدخل في الموسيقى وتاريخها، باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذي يطغى عليها ويعطيها قيمتها الفنية، على حين يضمر فيه الحوار، وتضمر قيمة التمثيل، وتصبح قيمتها ثانوية، حتى ليمكننا الاستماع لأوبرا أو أوبريت مكتوب بلغة لا نعرفها، ومع ذلك، لا نفقد المتعة الفنية المنبعثة منها. ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي، كان من الطبيعي أن يتطور الحوار، ويتجه نحو النثر بدلاً من الشعر، فرأينا "بعض الرومانسيين من كبار الشعراء، كألفريد دي موسييه نفسه، يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم، وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية، وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة، أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح، بحيث يندر في العصر



الحديث أن نجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية"6، وإن بقي في فرنسا بعض الشعراء الذين تمسكوا بكتابة المسرحيات الشعرية مثل: إدمون روستان وغيره، وعلى غرارهم، حاول شوقي وعزيز أباظة كتابة المسرحيات الشعرية، وإن تعرضت محاولتهم للنقد من قبل الكثير من النقاد، إلا أن قوة شعرية هذه المسرحيات، جعلتها تلقى استحساناً، ويظل لشوقي السبق في إدخال المسرح الشعري إلى الشعر العربي، الذي ظل مقتصراً على الشعر الغنائي حتى جاء شوقي ومن بعده عزيز أباظة. أما الكلاسيكية في ثوبها الجديد، أو الكلاسيكية الجديدة، فقد ظهرت في فرنسا، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وعن أسباب ظهورها يقول مندور: "ونتيجة لطغيان نظرية المحاكاة على المذهب الكلاسيكي، لم يزدهر من الشعر في هذا المذهب غير الشعر الموضوعي، الذي تمثل في الشعر التمثيلي عند شعراء فرنسا الكبار: راسين وكورني وموليير، وأما الشعر الغنائي، أي شعر القصائد والمقطوعات، فقد ظل خافت الصوت، ضيق الإنتاج.."7، كما استند الشعر الغنائي أيضاً إلى الأساس الفلسفي للمذهب الكلاسيكي، وهو المحاكاة، وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ظهر الشاعر الغنائي الفرنسي "أندريه شينيه"، الذي كان يعشق الشعر اليوناني بجذوره اليونانية، فنادى بما سماه الكلاسيكية الجديدة، والتي لخصها في بيت يقول فيه: "فلنضع أفكاراً جديدة في ثوب قديم"8، فكتب باقة جميلة من القصائد التي اتخذ لكل منها موضوعاً، صب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة، في أسلوب بسيط سهل خال من التعقيد اللفظي والمعنوي، فكتب أروع قصائده: "الحرية"، التي استلهمها من إحساسه بمرارة القيود، فوضع فيها نزعات الخير التي لابد أن تنمو في نفس الرجل الحر، مقابل نزعات الشر، التي لابد أن تنمو في نفس العبد، وقد صاغها في قالب تمثيلي، حيث جاءت القصيدة على شكل حوار بين راعي المعز، وراعي الغنم، ولكنه خرج بالحوار الشعري من مجال الأدب التمثيلي، إلى مجال الأدب الغنائي، وتعتبر هذه القصيدة مثالاً واضحاً لشعر الغناء الموضوعي أو "النيوكلاسيكي"، وقد رأينا شبيهاً لها عند شوقي، وكذلك عند مطران في قصائده المطولة، كقصيدة "فنجان قهوة" وغيرها، تلك هي ظروف حركة الإحياء التي بدأها البارودي وحمل لواءها شوقي ومعه حافظ، وتلك هي ظروف نشأة مدرسة "الكلاسيكية الجديدة" عند الغرب، والتي تلقاها شوقي ومطران وحافظ، وطعموا بها الشعر العربي، فألبسوه ثوباً متحضراً، مع حفاظهم على ديباجته، ودفعوا به للأمام لتطويره.

العقاد وشوقي:

إن معركة العقاد مع شوقي، لم تبدأ مع ظهور كتاب "الديوان" الذي ظهر جزؤه الأول عام1921، واشترك في تأليفه العقاد والمازني، بل بدأ العقاد هجومه العنيف على شوقي منذ

عام1912، بسبب أبيات قالها شوقي على قبر بطرس غالي باشا، فكتب العقاد تعليقاً على هذه الأبيات، يدل على أن دوافع النقد نفسية في الدرجة الأولى، وليست فنية على الإطلاق! حيث أوغرت الأبيات صدر العقاد بسبب تزلف شوقي للعظماء، ومداهنته لهم، وتمسحه بأبوابهم، تقول أبيات شوقي:

القوم حولك ياابن غالي خُشّعُ

يقضون حقاً واجباً وذِماما

يتسابقون إلى ثراك كأنه

ناديك في عهد الحياة زحاما

يبكون موئلهم وكهف رجائهم

والأريحي المفضل المقداما؟

ويعلق العقاد على هذه الأبيات بقوله: "أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل، وفيهم سادات الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، ومنهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء، أكان يريد أن يقول: إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادي ابن غالي، موئلاً وكهف رجاء، يستعطون من أريحية ساكنه الجواد، ويستدرون من أفضاله؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس في هذا المعنى، فأخطأ التقليد؟ أم لعله كان لا يريد أن يقول شيئاً؟ أم تراه يحس أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه، وأنه نائحه المعين، أعد ليرثي كل من يموت من خدامها بلا مقابل!"(10)، ويستمر العقاد في هجومه على شعر شوقي جملة وتفصيلا، ثم يكشف العقاد في مقدمة هجومه الفني على شعر شوقي، عن البواعث النفسية التي أضرمت في نفسه كره هذا الشاعر، حيث يتهمه بالتودد لرجال السلطان، وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين، والنيل من خصومه سراً وعلانية، بما في ذلك زملاء مدرسته الشعرية، من أمثال حافظ إبراهيم، فضلاً عن هجوم شوقي في شعره وهجائه لعرابي والعرابيين، تملقاً للخديوي، وبخاصة في القصائد التي كان ينشرها شوقي في جريدة "المؤيد" بإمضاء مستعار، وأحياناً بغير اسم، فضلاً عن أن العقاد كان مرتبطاً في صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل للوفد، على حين كان شوقي منتمياً للسراي، ولم تظهر اتجاهاته الشعبية إلا بعد عودته من منفاه في أواخر الحرب العالمية الأولى.

ومن هنا نعرف أن الدافع وراء المعركة التي شنها العقاد على شوقي، كان نفسياً في أول الأمر، ثم بعد ذلك استند هجومه إلى أساس فلسفي، هو الذي بنى عليه العقاد هجومه، لا على شوقي وحده، بل على أصحاب مدرسة الإحياء، بدءاً بشوقي وحافظ، مروراً بعبد المطلب وعزيز أباظة، وانتهاء بكل من ينتمي للمدرسة الكلاسيكية الجديدة، والذين كان يطلق عليهم أصحاب مدرسة "الشعر التقليدي".

وقد كان أهم نقاط الخلاف بين العقاد ومدرسته من ناحية، وشعراء الإحياء من ناحية أخرى، هو اختفاء شخصية الشاعر، أو ذاتيته، وراء التقليد، وذلك مما دعا إليه كل من العقاد وشوقي في كتابهما: "الديوان"، حيث

طالبا الشاعر بالاهتمام بالشخصية والطابع الذاتي، وإلا لم يسم الشاعر شاعراً، إلا من يصدر عن وجدانه الذاتي، ويتحدث عن تجاربه الخاصة ومواضع أفراحه وأتراحه في الحياة، وبهذه المقاييس النقدية، حكم العقاد على شوقي بالتقليد وعدم التجديد، وذلك كلام غير منصف، يفنده شعر شوقي نفسه، الذي يؤدي التأمل فيه إلى الوقوف على مدى تجديد الرجل، وتوليده لمعان لم تطرق في الشعر من قبل، وطرقه لصور شعرية جديدة لم يطرقها غيره، وفي ذلك يقول مندور: "يمكن أن نتبين مدى تجني العقاد على شوقي عندما أنكر عليه كل أصالة وتجديد، واتهمه بالسير في الدروب المطروقة البالية، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة، فلشوقي صوره الشعرية القوية، وموسيقاه الرنانة، وخطابيته الجهورية، وله مدرسته التي توافق مزاجنا أو لا توافقه، ولكننا لانستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذة.."11، أما المأخذ الثاني الكبير الذي أخذه العقاد على شعر شوقي، هو انعدام الوحدة العضوية في قصائده، التي جارى فيها تقاليد الشعر العربي القديم، وقد فطن مطران، أحد شعراء جيل شوقي، إلى هذه الحقيقة الجمالية، وذلك بعد تطور الفلسفة الجمالية بصفة عامة، تطوراً يتطلب الوحدة العضوية لكل عمل فني، وقد قرر مطران، كما ذكر ذلك في مقدمة ديوانه، "أن يطرح منه هذا الديوان كل ما قاله على الغرار التقليدي، فيما عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها، وهي القصيدة التي وصف فيها غزو نابليون لألمانيا، وانتقام ألمانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن، وقد سماها: (1806-1870)"12، ووحدة القصيدة كانت مثار جدال دام طويلاً، امتد إلى ماقبل شوقي، وقصد بها في النقد الحديث: "وحدة الغرض"؛ وذلك لأن القصيدة العربية القديمة كانت تجمع بين أغراض عدة، حيث تكسب الشعراء بالشعر حملهم على المديح، وفي الوقت نفسه، عز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم، فجمعوا في القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم الشعرية القديمة، وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك، وبخاصة في قصائد المديح، في حين تحققت تلك الوحدة العضوية في قصائد أخرى، أشهرها قصائد الغزل العذري والصريح، عند المجنون وعمر بن أبي ربيعة وابن ذريح وجميل بثينة وكثير عزة وغيرهم، لكن شوقي في كثير من مدائحه يتبع الأقدمين في تعدد غرض القصيدة الواحدة، فنراه مثلاً في إحدى مطولاته في مدح الخديوي، يبدأ بمقدمة غزلية على غرار الشعر القديم، فيقول:

خدعوها بقولهم حسناء

والغواني يغرهنّ الثناءُ١٣

ويرد مندور على هذا الاتهام، مفنداً رأي العقاد بقوله أن وحدة الغرض اختلط مفهومها عند العقاد، وهو ما سموه بالوحدة العضوية، أي بناء القصيدة بناء هندسياً، "بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي



الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر، وهي دعوة سليمة من الناحية الفلسفية الجمالية، ولكننا لانكاد نتصورها في الشعر الغنائي الخالص، الـذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وإنما نتصور هذه الوحدة العضوية، في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان، المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته، قصة قصيرة أو دراما سريعة، يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه.."14، وبذلك نستطيع أن نتبين ما ينطوي عليه هجوم العقاد على شوقي ومدرسته من تجن مبالغ فيه، وخاصة عندما يتناول العقاد نموذجاً من قصائد شوقي، ليكشف مدى تفككها في البناء، لمجرد أن العقاد استطاع أن يعيد ترتيب أبيات القصيدة على نحو جديد، دون أن يتغير المعنى، أو يبدو عليها شيء من التخريب، والحقيقة تكشفها الأبيات ذاتها؛ لقد أتى العقاد بأبيات غير متوالية من قصيدة لشوقي، ثم ووضعها مرتبة، وفيما فعله العقاد يعد في ذاته تخريباً للمعنى الذي قصده شوقي! لقد أتى بالأبيات: 1،14،21،62، وصاغها على النحو التالي:

المشرقان عليك ينتحبان

قاصيهما في مأتم والداني

وجدانك الحي المقيم على المدى

ولزب حتى ميت الوجدان

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكر للإنسان عمر ثان

أقسمت أنك في التراب طهارة

ملك يهاب سؤاله المكان١٥

بينما أبيات القصيدة متتالية الأبيات من الأول للرابع هكذا:

المشرقان عليك ينتحبان

قاصيهما في مأتم والداني

يا خادم الإسلام أجرُ مجاهد

في الله من خلد ومن رضوان

لما نُعيتَ إلى الحجاز مشى الأسى

في الزائرين ورُوِّعَ الحَرَمان

السكة الكبرى حيال رباها

منكوسةُ الأعلام والقضبان١٦

والقارىء لأبيات شوقي على ترتيبها الأصلي، يحس اتصالاً وجدانياً يربط الأبيات في تتابعها، بحيث ينقطع خيط الوجدان ونصطدم في خللٍ في الفكرة والعاطفة إذا تخطينا بيتاً إلى البيت التالي، حيث يسلم كل بيت فكرته للتالي وهكذا، وبمقارنة هذه المقطوعة بالمقطوعة السابقة من ترتيب العقاد، نحس ذلك الفرق، فقد أراد شوقي أن يبدأ بإظهار الفجيعة وشعور الفقد أولاً، ثم يذكر مآثر الفقيد، وحال الأعمال المعطلة بعد موته، ثم يقفل القصيدة كما بدأها، بالعودة لشعور الفقد والدعاء له بالراحة في مثواه الأخير، وذلك ما لاحظناه في البيت الأخير: "أقسمت أنك في التراب.."، وهذا بناء متنام للصورة الشعرية، حيث يظل الشاعر ينتقل من فكرة



لفكرة، إلى أن يأتي بالنهاية التي تتفق مع بدايته، ففي ذلك تكثيف للصورة الشعرية، وتعميق للتجربة الوجدانية، وهو تجديد عرفه شعراء الحداثة وما بعد الحداثة، لشوقي السبق فيه كما رأينا، ويرد مندور على العقاد بعمل من جنس عمله! حيث قام أحد تلامذته بعمل تخريبي لقصيدة للعقاد ليثبت تفككها، والغريب أنه أثبت بالفعل تفككها، على نحو ما سنرى، حيث أتى بقصيدة للعقاد يرثي فيها الأديب حسين الحكيم، في ديوانه: "هدية الكروان" الصادر في 1933، وكتبت أبياتها كالتالي:

١ - رفيقَ الصبا المعسول أبكيك والصبا

وما كان أعلى ما بكيت وأطيبا

٩ - عجيب لعمري موت كل محبب

إلينا وقد كان التعجبُ أعجبا

١٣ - عهدتك في شرخ الصِّبا ناضر الصبا

وفاجأني الناعي فأجفلت مكذّبا

١٠ - أمن هو في ذكرى فتى العمر ينطوي

كما طوت الأسقامُ شيخاً معذبا

٧ - أألقاك؟ بل هيهات فقد حالت المنى

فأقرب منها أن أصافح كوكبا١٧

وهكذا تسير الأبيات: 2،33،،،4،8 1،9،13،10،7،3،6،5، ولأن القصيدة كلها مبنية على أحاسيس متناثرة، فكان من السهل إعادة ترتيبها دون أن يحدث ذلك خللاً في المعنى، أو قطعاً للخط الوجداني، كما هو واضح في النص، وبهذا وقع العقاد فيما حذر منه شوقي بشكل واضح وصريح، أما المقاييس الأخرى التي استخدمها العقاد في نقد شعر شوقي، ما يسمى "بالإحالة"، أي المبالغة في المعاني مبالغة مسرفة، وقد التفت إليها كثير من النقاد العرب القدماء، كالآمدي والجرجاني وغيرهما، وقد رأى العقاد أن الإحالة إفساد في المعنى، وشطط ومبالغة مخالفة للحقائق، والخروج بالفكرة عن المعقول، ثم يأخذ نموذجا من شعر شوقي، فيعود ثانية لقصيدة رثاء مصطفى كامل، ويختار بيتاً منها، ليوضح فيه وقوع الإحالة المرفوضة، وهذا البيت هو:

مصرُ الأسيفةُ ريفُها وصعيدها

قبر أبرَ على عظامك حاني

ويعلق عليه بقوله: "مصر كلها هي قبر واحد! فلله در شاعرها، يرثي رجلاً أحيا نهضة بلاده، فجعلها قبرا..!"18، ويرد مندور عليه بقوله: "فإذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقاد، لو سمع خطيب اليونان الأكبر "بركليس" وهو يقول: إن الأرض كلها مقبرة للعظماء! بمعنى أن الرجل العظيم لا يرقد في بقعة من الأرض، بل تستقر ذكراه في نفوس جميع البشر، بشتى بقاع العالم، وهل تراه يتهمه بالسخف والإحالة؟"19، ويغالي العقاد في تعسفه، فراح يبحث عن سرقات لشوقي، ويتهمه بالتقليد، ومن ذلك قول شوقي:

فارفعْ لنفسك بعد موتك ذكرها

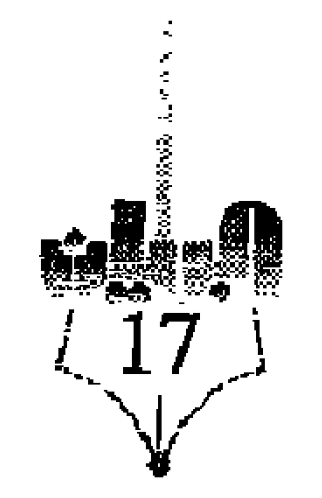
فالذكرُ للإنسان عمر ثان

فيقول إنه مقتضب من بيت المتنبي الذي يقول فيه:

ذكرُ الفتى عمرُه الثاني وحاجته

مافاته، وفضول العيش أشغالُ

وبالطبع لا يوجد بين البيتين شبه، إلا في عبارة "والذكر عمر ثان"، وهي حكمة متداولة وليست من غرائب المعاني التي يصح فيها الاتهام بالسرقة، في حين جاء بيت شوقي ذا طابع إنشائي خطابي، بينما جاء بيت المتنبي حاملاً طابع الحكمة، أي تقريري أو خبري. وهناك مقياس آخر للعقاد سماه: "الولوع بالإعراض دون الجواهر"، أي أنه يتهمه بالغوص وراء المعاني الخفية، وإغفال المظاهر الحسية للأشياء، ويشير مندور أن الخطأ من العقاد جاء في التعميم، كما أن العقاد يغفل مدرسة كبيرة من مدارس الشعر هي التي تعنى بالمظاهر الحسية، أو المجسمات، أو الأشكال البلاستيكية، وهي المدرسة "البرناسية"، التي كانت ترى أن الشعر تجسيم ورسم ناطق، كما أن ذلك يتمشى مع شعر الفكرة، وهو شعر التأمل والوجدان، أي إذا كان شوقي لجأ للتجسيم في أبيات تدعو للتأمل والوجدان، فذلك يدل على سعة اطلاعه، ومجاراته التيارات الجديدة وينفي عنه التقليدية التي اتهمه بها العقاد. كما دعا أصحاب الديوان إلى التجديد في التشبيه، حيث يطالبون بأن يكون الهدف من التشبيه، هو نقل الأثر النفسي للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القاريء، فيقول العقاد موجهاً كلامه لشوقي: "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبانه وصلة الحياة به..وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء، بدل شيء واحد.."20. وذلك بالطبع يقودنا للمدرسة الرمزية في الشعر، التي نادت بتراسل الحواس في الصورة الشعرية ورائدها الشاعر الفرنسي "بودلير"، ويعني تراسل الحواس أن تحل حاسة محل حاسة أخرى في وصف الأشياء، كأن نقول صوت الموسيقى مخملي، ولون السحاب في عطر النرجس وهكذا، وذلك هو من قبيل نقل إحساس الشاعر للمتلقي بما يراه، لا كما هو. وعندما كتب شوقي مسرحه الشعري، ترك العقاد نقد الشعر واتجه لنقد المسرح، وذلك دليل تعسفه ضد شوقي بصفة خاصة، فنراه يشن حملة عنيفة على مسرحية "قمبيز"، التي تناول فيها شوقي فترة حاسمة من تاريخ مصر، وهي فترة مابعد استقلالها، ووقوعها فريسة في يد الغزاة الأجانب، الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد، ولكن شوقي في معالجته لأحداث المسرحية، لم يرجع إلى التاريخ الحقيقي الذي يفسر غزو الفرس لمصر، لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية، تتصل بالصراع الذي كان سائداً عندئذ بين الفرس واليونان، حيث تطلع الفريقان إلى الاستيلاء على مصر، لترجيح كفة الصراع، ولكنه آثر أن يستخدم لفنه المسرحي الأسطورة، وهي أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم "هيرودوت"، ونقلها عنه بعض المؤرخين، وهي



أسطورة تزعم بأن قمبيز غزا مصر لأنه طلب من فرعونها "أمازيس" أن يزوجه ابنته، ولكن أمازيس غشه، فبدلا من أن يزوجه من ابنته "نفريت"، زوجه من "نيتيتاس"، ابنة "أبرياس"، الفرعون الذي قتله "أمازيس"، واستولى على عرشه، ثم اكتشف قمبيز هذا الغش، فثارت حفيظته، وانتقم من فرعو بغزو مصر وسفك دماء أهلها ونهب خيراتها تدمير معابدها، وقتل العجل "أبيس" إله المصريين القدماء، ثم استبد الجنون بهذا الطاغية "قمبيز" ولم يكفه ما فعله بمصر، بل قتل أخاه وأخته ثم لقي حتفه. وكان من الطبيعي أن يلجأ شوقي إلى الأسطورة، لينسج منها مسرحيته، بدلاً من التاريخ الواقعي، حيث رأى أنها أوفر حظا في خدمة الهدف الذي رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية، في شخصية "نيتيتاس"، التي قدمت نفسها قرباناً على مذبح الوطن، ونرى العقاد يتناول المسرحية بقسوة في كتابه: "قمبيزفي الميزان"، ويشدد التوبيخ للمسرحية ولشوقي باسم التاريخ، ونسي أو تناسى أن شوقي بذكائه آثر لفنه أن يخرج به من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة، وإن كان العقاد محقاً في بعض جوانب نقده، وذلك عندما أخذ على شوقي عدم استخدام الحقائق التاريخية الثابتة، والتي لا تتنافى، في الوقت نفسه، مع هدفه الوطني، والتي تفسر سبب جنون قمبيز، وهو الهزائم الشديدة والخسائر الفادحة التي لقيتها جيوش الفرس في بلاد النوبة، وفي الصحراء الغربية، ولكنه على العكس من ذلك، يظهر تعسفه في مواقف أخرى، وذلك عندما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء تاريخية لامعة، كانت لها بعض الصلات بمصر وفارس، مثل المشرع اليوناني "صولون"، أو "قارون" ملك "ليديا" الذي لايزال يضرب به المثل الشعبي في وفرة الثراء، ولكن العقاد لم يذكر أو يوضح ما قيمة استخدام هذين الشخصيتين في المسرحية، أو ماهي الأدوار التي كان من الممكن أن تلعبها فيها هذان الشخصيتان؟ وهكذا، يتضح "كيف أن النقد التاريخي لم يكن له محل، كما يتضح ما فيه من تعسف، وكذلك الأمر في عدد من مواضع النقد الجزئي التي أخذها العقاد على بعض تعبيرات شوقي وصوره الشعرية.."21. ويرى مندور أن العقاد لو كان لجأ للنقد الموضوعي للمسرحية، لكان أخرج لنا دراسة نقدية مفيدة للمسرحية، أفادت الكثير من الشعراء، كما أنه لو كان عني بفن الأدب التمثيلي العناية الكاملة، لاستطاع أن يجد في مسرحية "قمبيز" لشوقي مآخذ فنية جادة، لا يخطئها ناقد مستنير لهذا الفن، فالشخصية المحورية في مسرحية "قمبيز" ليست قمبيز نفسه، وإنما هي شخصية "نيتيتاس"، التي أراد شوقي أن يصور فيها الروح الوطنية، ويجسم روح التضحية الوطنية المصرية في هذه الشخصية، "وأن يجعل منها ما يمكن أن يشبه باللؤلؤة التي لا تذوب في الأوحال، وذلك لأن صور مصر عندئذ على حقيقتها من حيث الضعف والانحلال والإسراف والبذخ، حتى قتل النعيم جميعه الشبان

وأصبح جيش مصر نفسه خليطاً من المرتزقة، وخاصة اليونان الذي وصل أحدهم وهو "فانيس" إلى رتبة القائد، ثم غدر بمصر وجيشها، وأفشى سرها إلى قمبيز والتحق بالجيش الفارسي"، ويوضح مندور أن النقد الحقيقي الذي يجب أن يوجه لشوقي هو غموض شخصية "نيتيتاس"، فكيف جعلها كاللؤلؤة، ولم يظهر منها في المسرحية سوى بعض السلبيات، كالغيرة مثلا من "نفريت"، على حبيبها "تاسو" حارس أبيها، وكان هذا الجندي يبادلها حباً بحب، طالما أبوها هو فرعون مصر، وعندما قتل "أمازيس" فرعون مصر، واغتصب منه العرش، تحول حب "تاسو" إلى "نفريت" بنت الفرعون الجديد، فهو شخصية انتهازية وصفها شوقي بقوله:

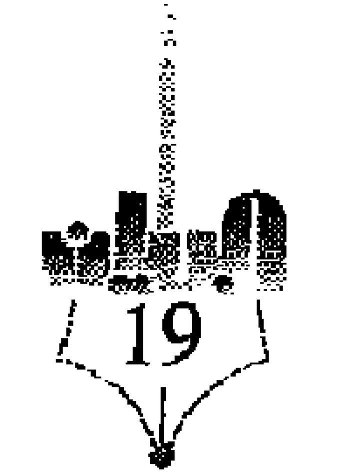
يعشق الجاه والغنى لا يحب الغوانيا٢٢

ويثير ذلك الغدر غيرة "نيتيتاس"، التي تدفعها لأن تقول له:

أقسمتَ لي فاذهب فأقسم لها

فأنت أهل للقسم الحانث

فإذا كانت هذه حالة "نيتيتاس" النفسية، وهذا هو مبلغ نقمتها وغيرتها، إذن لابد من أن يشك المتلقي في مدى نبل هذه الشخصية، وسيطرة روح التضحية والفداء عليها، وكيف تحولت من شعورها باليأس من غرامها المحطم، إلى شعورها بالوطنية، ولم يظهر لها شوقي صراعاً مع النفس، من خلال المسرحية، فتخرج منه منتصرة على نوازعها النفسية والأنانية، مغلبة روح الوطنية النقية السامية، على مشاعرها الخاصة، حتى يتتبع المتلقي معها ذلك التحول الأسطوري من الانغماس في الماديات البحتة، إلى التطهر والسمو بالروح، وعندئذ، يصدق المتلقي نبلها، ويحنو عليها عندما تهب حياتها في سبيل إنقاذ الوطن. وقد عاب كثير من النقاد على شوقي في مسرحياته عدم قدرته على استخدام عناصر الصراع الداخلي والخارجي في بناء العمل الدرامي، وتوليد الحركة الدرامية الداخلية على نحو ما يفعله عمالقة هذا الفن، ولكن العقاد لم يلتفت لشيء من هذا، ومع ذلك، فلم يكن نقد العقاد هداماً مع غير شوقي، فالساحة النقدية تشهد له صولات وجولات نقدية رائعة، استفاد فيها من دراسته للشعر الغربي ومدارس الأدب الغربية، وإن كان العقاد نفسه تعرض لهجوم نقدي عنيف على شعره، وخاصة من مصطفى صادق الرافعي، عندما تولى شعر العقاد "على السفّود"، وراح ينقص من قدر شعره، وإن كان مصيباً في الكثير من نقده أو مخطئاً في بعضه، إلا أنه أذاق العقاد من الكأس التي جرعها لشوقي، والتي جرعها فيما بعد لصديقيه: المازني وشكري، وجرعها المازني لصديق شوقي، حافظ إبراهيم، حتى وصل الحال بشعراء الديوان إلى أن توقفوا عن نظم الشعر، فاكتفى عبد الرحمن شكري بديوانه الأول، ولجأ للأعمال النثرية، وكذا الحال مع المازني، أما العقاد فقد كف عن قول الشعر ولجأ إلى الدراسات التاريخية والفلسفية ودراسة العبقريات، وقد أبدع في ذلك، فإن كانت الساحة الأدبية خسرت شاعراً، فقد كسبت مؤرخاً ومفكراً



وفيلسوفاً، كنا في حاجة إليه، فالساحة مليئة بالشعراء، ولن يضيرها شيء لو اعتزلها شاعر، أما كتاب الديوان، فلم يصدروا منه سوى جزء واحد، بعد أن وعدوا القراء بثلاثة أجزاء، يشرحون فيها أسس الشعر الجيد، ويعلمون الشعراء أن الشعر وجدان قبل أن يكون فكرة وموضوعاً، حتى أنهم اتخذوا من بيت شكري الذي صدر به ديوانه، شعاراً لمدرسة الديوان، وهو: ألا يا طائر الفردوس   إن الشعر وجدان ولكن شعراء الديوان انقسموا على أنفسهم في معنى الوجدان ومضمونه، فإذا كان الوجدان هو كل ما يجده الشاعر في نفسه، فلابد أن يكون هناك فكر وعاطفة وخيال، وبالتالي، يتفاوت الوجدان بتفاوت الأشخاص، وهذا ما دفع المازني إلى محاولة وضع تعريف للشعر، يجمع فيه كل هذه الاتجاهات، حين قال عنه: "الشعر فن ذهني غرضه العاطفة، وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها"23، حتى العقاد نفسه أظهر عدم اقتناعه بتعريف الشعر بأنه وجدان خالص، وذلك في مقدمة ديوانه الأخير: "بعد الأعاصير"، حيث لم يستطع أن ينكر "أن مزية الإنسان دائماً هي أن يحس حين يفكر، وأن يفكر حين يحس"24. كما نرى أن مندور يأخذ على العقاد استخدام ألفاظ غير شعرية في قصائده، ويرى أنه أجدر بالعقاد أن يدخر قوته وجبروته للنثر، الذي هو أليق به من الشعر، فنراه يأخذ عليه استخدام لفظة "عقيرة" في ديوانه "هدية الكروان" وذلك في البيت الذي يصف فيه تغريد ذلك الطائر المطرب، حيث يقول:

هن لغات ولا لغات سوى التي

رفعت بهن عقيرة الوجدان

فيقول مندور: "فهذه العقيرة لا ندري كيف تلصق بالوجدان، وقد هممت عند قراءتها أن أعود إلى معاجم اللغة، لعله أن يكون لها معنى قديم جميل طغى عليه الزمن، ولكني خشيت أن أفعل ما فعله أحد كبار المستشرقين الذي حدثني عنه أستاذنا الراحل أحمد أمين، عندما ألف كتابه "فجر الإسلام" وأهداه إلى ذلك المستشرق الفاضل، فأتاه منه خطاب يقول فيه: "لقد استفدت كثيراً من خرارة علمكم"، ودهش الأستاذ أحمد أمين من استخدام هذا المستشرق الكبير للفظة "خرارة"، وعاد إلى المعاجم فإذا بها تقول: "خر الماء يخر خريراً، ومنه خرارة، وهي نبع الماء الصافي بأعلى الجبل"، وإن كنت أخشى أننا لو عدنا إلى المعاجم، لما وجدنا "لعقيرة" مثل ذلك المعنى الشعري الجميل، الذي وجده أستاذنا الراحل لكلمة "خرارة"، بل لو أننا وجدنا مثل هذا المعنى، لما عفينا الأستاذ العقاد من وزر استخدامه لصيقاً بالوجدان في شعره الحديث، وذلك لأنه ليس مستشرقاً يتعلم اللغة من بطون المعاجم، بل هو مصري عربي، يعرف ما يثيره لفظة "العقيرة" عندنا اليوم من معان تتنافر مع الشدو وغناء الوجدان.."25. ثم يأخذ مندور على العقاد عدم الصدق في العاطفة بسبب صياغة مبتذلة تدل على عدم انفعال شعري قوي صادق، وذلك في بيته:

واستقبل النجم علوا   إن النجوم حسان

فيقول إن عبارة "إن النجوم حسان"، لا تقل ابتذالاً وتآكلاً عن عباراتنا العامية التي نقول فيها: "النجوم حلوة"26. ثم يكمل معه قصيدته في ديوان "هدية الكروان"، فيتهمه بأنه صاحب رؤية شعرية سخيفة، لا تصدر أبداً من انفعال شعري قوي، وذلك فيما يقول:

فيم المخافة يا سمير
الليل أو فيم التجني؟
لا أنت جزل في الصحا
ف ولست في قفص تغني٢٧

يقول مندور: "فقد نفهم أن يتساءل الشاعر عن خوف الكروان وتخفيه وتجنبه، مع أنه لا يغني في قفص، وأما أنه ليس مشوياً أو محمراً أو جزلاً في طبق طعام، فهذه هي الرؤية الشعرية السخيفة، فالشواء لا يغني في الصفحة، وإنما يئز في الطاسة!"28.وهكذا، نرى العقاد نفسه يقع في أخطاء فادحة، تعرض بسببها للنقد القاسي، من كبار النقاد، كمندور، بينما كان أعنفهم، مصطفى صادق الرافعي، الذي أصدر عدة مقالات عن العقاد وشعره وأدبه، في مجلة "العصور"، ثم جمعت في كتابه المعروف "على السفود" وهي مقالات لا تقل عنفاً وتحاملاً عن المقالات والأبحاث التي جمعها العقاد والمازني في كتابهما "الديوان"، عن شوقي وحافظ والمنفلوطي وشكري وغيرهم.

مقتطفات من شعر حافظ وشوقي:

من أروع ما كتب حافظ، قصيدته التي قالها على لسان مصر، وهي بعنوان "مصر تتحدث عن نفسها"، أنشدها في الحفل الذي أقيم بفندق الكونتننتال لتكريم المرحوم عدلي يكن باشا، بعد عودته من أوروبا، قاطعاً للمقاومة مع الإنجليز، مستقيلاً من الوزارة، نشرت في 15ديسمبر1921، يقول فيها:

وقف الخلق ينظرون جميعاً
كيف أبني قواعد المجد وحدي
وبناة الهرام في سالف الده
ر كفوني الكلام عند التحدي
أنا تاج العلاء في مفرق الشر
ق ودرته فرائد عقدي
أي شيء في الغرب قد بهر النا
س جمالاً ولم يكن منه عندي؟
فترابي تبر ونهري فرات
وسمائي مصقولة كالفرند

ثم تفخر مصر ببناة الأهرام والحضارة الفرعونية، ووصولها علم التحنيط الذي أعجز كل علم:

هل وقفتم بقمة الهرم الأ
كبر يوماً فرأيتم بعض جهدي
هل رأيتم تلك النقوش اللواتي
أعجزت طوق صنعة المتحدي
حال لون النهار من قدم العه
د وما مس لونها طول عهدي
هل فهمتم أسرار ما كان عندي
من علوم مخبوءة طيّ بردي
ذاك من التحنيط قد غلب الده
ر وأبلى البلى وأعجز ندي٢٩

والقصيدة من بحر الخفيف، وهو



بحر غنائي موسيقي، كتب منه رامي معظم أشعاره، كما جاءت قافية الدال الممدودة بالكسر متجاوبة مع تفعيلات البحر، مما أعطى خفة في الإيقاع، وكلماتها موسيقية كمعظم كلمات شعر شوقي، ولذا كانت أطول للتلحين والغناء فتغنت بها كوكب الشرق أم كلثوم، نرى خفة دم الفتاة المصرية الريفية أو بنت البلد المصرية في عبارة: "أي شيء في الغرب..ولم يكن فيه عندي" كأنها بنت البلد المصرية التي ترى أنها أوتيت من كل جمال العالم فلم يكن هناك قبس من جمال في أوروبا ليس عندها، وهو تعبير شعبي أصيل، تقوله الفتاة المصرية عندما ترى حبيبها يفضل فتاة أخرى عليها، فتقول: "عندها إيه مش عنديَ" وقد صور حافظ مصر بفتاة وهو في ذلك يتناص مع تمثال نهضة مصر الخالد للمثال العظيم محمود مختار، حيث صور مصر فلاحة وتحتضن أبا الهول.

وفي قصيدة "اللغة العربية تنعي حظها بين أهلها"، وقد نشرت لأول مرة عام1903، نرى حافظاً غيوراً على اللغة، فيقف باللغة أمام أبنائها الذين جحدوها، ويجعلها تحاول أن تستعيد كيانها وتدافع عن وجودها وسط هجمات اللغات الأجنبية، وكأن حافظ يستشرف الوقت الحالي، حيث نرى ردة أخرى للغة العربية، وسط طوفان من اللغات واللهجات ووابل من ألفاظ السماوات المفتوحة، ولكنها هذه المرة إن ماتت فلن تكون لها حياة أخرى، وهذا ما أكدته قصيدة حافظ، وبرغم من أن القصيدة صبت في قالب تقليدي، إلا أنها تواكب حداثة الشعر، يزيدها قوة وتحصناً قالبها التقليدي الذي يتسق مع فحواها وطبيعة التجربة الشعرية في النص، فلو كان حافظ جعلها على شعر التفعيلة، لفقدت القصيدة صدقها الفني، تقول أبياتها:

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي
وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني
عقمت فلم أجزع لقول عُداتي
ولدت ولما لم أجد لعرائسي
رجالاً وأكفاء وأدت بناتي
وسعتُ كتاب الله لفظاً وغاية
وما ضقت عن آي به وعظات
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة
وتنسيق أسماء لمخترعات
أنا البحر في أحشائه الدر كامن
فهل سألوا الغواص عن صدفاتي؟
فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسني
ومنكم وإن عز الدواء أساتي
فلا تكلوني للزمان فإنني
أخاف عليكم أن تحين وفاتي ٣٠

وهنا يسوق حافظ حجة من أقوى الحجج التي لا ينكرها إلا جاحد بقيمة العربية، وهي قدرتها على حمل القرآن، فلم تعجز عن وصف آية أو صورة شعرية أو مجاز، بل أعجز الله بها فصحاء الزمان، إلى أن تقومِ الساعة، ويظل الإعجاز القرآني سراً من أسرار إعجاز القول، ولغزاً محيراً، فالعيب في مستخدمي اللغة لا في اللغة، وتخشى موتها في البيت الأخير، فتنذر أبناءها إذا تركوها تذبل بدون رعاية فسوف يموتون قبل أن تموت هي.

والقصيدة استخدم الشاعر فيها بحر الطويل، وهو البحر الأثير لدى شعراء الجاهلية والمعلقات، وذلك ذكاء من حافظ، وهو أن يسوق تجربة وجدانية جديدة، في ثوب تقليدي من الوزن والقافية الموحدة. وفي المرأة وتحريرها، والحيرة بين حجابها وسفورها، انقسم الناس بين رافض ومؤيدن وقد كان حافظ من مؤيدي تحرر المرأة، كما كان دائم الحضور لمجالس قاسم أمين، نصير المرأة الأكبر، يستمع لآرائه في تحريرها، من ذلِ الإسار الذي طبع على حياتها قروناً طويلة، ومن وحي قاسم أمين وتحرير المرأة يكتب حافظ:

أقاسم إن القوم ماتت قلوبهم

ولم يفقهوا في السُفر ما أنت كاتبه

إلى اليوم لم يرفع حجاب ضلالهم

فمن ذا تناديه ومن ذا تعاتبه

فلو أن شخصاً قام يدعو رجالهم

لوضع كتاب لاستقامت رغائبه

ولو خطرت في مصر حواء أمنا

يلوح محياها لنا وتراقبه

وفي يدها العذراء يسفر وجهها

تصافح منا من ترى وتخاطبه

وخلفها موسى وعيسى وأحمد

وجيش من الأملاك ماجت كواكبه

وقالوا لنا: رفع النقاب محلل

لقلنا نعم حق ولكن نجانبه٣١

وهي أبيات فيها صيحة مصلح مخلص في بيئة متخلفة، لا يستطيع فيها أن ينصف المرأة إلا في حقوقها الأولية، والأبيات كلها هجوم قاس ونقد لاذع لأصحاب الحجاب، وله قصيدة شهيرة وضح فيها دور المرأة في النهوض بالوطن، ودعا إلى الأخذ بيدها وتحريرها في شيء من القصد والاعتدال، يقول فيها:

من لي بتربية النساء فإنها

في الشرق علة ذلك الإخفاق

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعباً طيب الأعراق

أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا

بين الرجال يجُلن في الأسواق

يفعلن أفعال الرجال لواهيا

عن واجبات نواعس الأحداق

ليست نساؤكم أثاثاً يقتنى

في الدور بين مخادع وطباق

فتوسطوا في الحالتين وأنصفوا

فالشر في التقييد والإطلاق٣٢

وقد أشاد بجهاد المرأة واشتراكها في الحركة السياسية، إبان ثورة1919، تقول فيها:

خرج الغواني يحتجج

نَ ورحتُ أرقب جمعهنّه٣٣

ويسجل احتجاجه على صمت المصريين على الظلم الذي وقع عليهم من الاحتلال في حادث دنشواي، في قصيدته الغراء، حادثة دنشواي، حيث نشرت في يوليو1906:

إن عشرين حجة بعد خمس

علمتنا السكون مهما تمادى

أمة النيل أكبرَتْ أن تعادِى

من رماها وأشفقت أن تُعادَى

ليس فيها إلا كلام وإلا

حسرة بعد حسرة تتهادى٣٤



ويلاحظ في البيت الأخير أنه ينذر الشعب المصري من طول الصمت، وإلا لم يجن في زمانه سوى حسرة إثر حسرة! ومن قصائد شوقي اخترت قصيدته الغراء التي يصف فيها شموخ النيل، يظهر فيها شوقي شعوراً بعظمة شعره المستمدة من عظمة النيل، ويرى عبد القادر القط أن شوقي مزج النيل بالأساطير في وصفه، بينما يمكن أن يظهره بسيطاً رقراقاً، تسير فيه المراكب، التي يقودها مراكبي بسيط، وهو بذلك اختار الصورة الأسطورية، فبعد بالنيل عن الإنسان المصري البسيط؛ حيث لنيل مصر صورتان: الأولى تقليدية مألوفة، تقوم على إحساس الناس الطبيعي بالنيل، والثانية أسطورية تصور جلاله وفضله على الحضارات والحياة، "فالمصريون المحدثون لا يرون في النيل كائناً سحرياً غامضاً جباراً، ولا يغلفونه في أنفسهم بأساطير التاريخ وحقائقه، بل يحسون به نهراً وديعاً جميلاً، يمارسون حياتهم على شاطئيه، ويفيدون مما يحمل من خير وخصب، ويستمتعون على صفحته بكثير من ألوان اللهو، ويقترن في نفوسهم بالعمل والزرع والحصاد، ولما كان شوقي يعيش على شاطئ النيل، ويشهد غدو الناس ورواحهم، ويرى الأشرعة البيض تخفق على مياهه الصافية، ولعله كان يجلس في أمسيات الصيف في شرفته، فيرى تألق أشعة القمر على مياهه، وقد ينتهي إلى سمعه غناء ملاح أو إيقاع مجداف، ومع هذا، تجاهل ذلك كله في قصيدته، والتفت إلى تلك الصورة التقليدية للنيل، فصوره في المقطوعة الأولى كائناً جباراً غامضاً، وتساءل في إكبار عن منبعه، وتحدث في أبيات قليلة عن فضله على مصر، معتمداً على المفارقة اللفظية والصيغة البيانية المألوفة من التراث.."35 ذلك ما رآه الناقد في قصيدة النيل، وعندما نستعرض أبياتها، نحس وجدان شوقي وقد امتزج بمياه النيل، وقد صدّر شوقي النص بمقدمة نثرية يهدي فيها القصيدة للأستاذ "مرجليون" مدرس اللغة العربية في جامعة أكسفورد، تقول القصيدة:

من أي عهد في القرى تتدفقُ
وبأي كف في المدائن تغدق

ومن الزمان نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق؟

وباي عين أم بأية مزنة
أم أي طوفان تفيض وتفهق

ثم يرسم لوحة بالألوان تكاد تنطق بجمالها، مع براعة في التصوير الشعري:

وبأي نول أنت ناسج بردة
للضفتين جديدها لا يخلق

تسْود ديباجاً إذا ما فارقتها
فإذا حضرت اخضوضر الاستبرق

في كل آونة تبدّل صبغة
عجباً وأنت الصابغ المتألق

ثم يتحدث عن حضارة الفراعنة، وعن قصة موسى وعروس النيل، والقصيدة تقع في مئة وثلاثة وخمسين بيتاً، يأخذ عليه الناقد عدم ذكره ولو في بيت واحد، مظاهر الحياة الحديثة على شاطئ النيل، ولا إحساس الرجل

العصري به، أما أسلوبه فهو ذو إيقاع كلاسيكي، يأتي من كثرة التساؤلات التي بدأ بها قصيدته، وذلك على غرار قصائد العصر الجاهلي، اعتمد فيها على التقابل، كقوله:

حمراء في الأحواض إلا أنها

بيضاء في عنق الثرى تتألق

ثم نرى جناساً ومقابلة في قوله:

والماء اسكبه فيسبك عسجدا

والأرض تغرقها فيحيا المغرق٣٦

والقصيدة بها صيغة فنية رائعة، لا يتسع المقام لذكرها، وفي قصيدة أخرى، وهي ميميته التي يعارض فيها البوصيري، نحس كأن شوقي قطباً من أقطاب الصوفية، نرى عمقاً ونورانية، وكأن قائلها كائن بللوري يشف عن أعماق بعيدة من الخير والحب والجمال:

يا أحمد الخير لي جاه بتسميتي

وكيف لا يتسامى بالرسول سمي؟

المادحون وأرباب الهوى تبعٌ

لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم٣٧

وقد أوصى شوقي قبل مماته بأن يكتب هذان البيتان على قبره، وقد كان. وعن قضية الحجاب والسفور، نرى له أبياتاً تنم عن رقة الرجل الأرستقراطي، الذي تمثل المرأة بالنسبة له بلبلاً رقيقاً، أو أميرة، هذا بالإضافة لعذوبة موسيقى الأبيات، يقول:

صداح يا ملك الكنـا روِيا أميـر البلبلِ

قد فزت منك (بمعبد) ورزقت قرب (الموصلي)

وأُتيحَ لي (داودُ) مـز ماراً وحسن ترتـل

فوقَ الأسرة والمنا برِ قطُّ لم تترجـل

تهتز كالدينار في مُرتجِّ لحظ الأحول

يا ليت شعري يا أسيـ رُشج فؤادك أم خلي؟

وحليف سهد أم تنا م الليل حتى ينجلي

بالرغم مني ما تعا لج في النحاس المقفل

حرصي عليك هوىً ومن يُحرز ثميناً يبخل٣٨

لقد جاءت كمقطوعة غزلية، اعتمد فيها على موسيقية اللفظ والمعنى، والتورية في معبد والموصلي، فهما اسما مغنيين في العصر العباسي، وفي الوقت نفسه قصد بهما التعبد في معبد جماله لينال الوصل، ثم نرى تشبيهاً رائعاً، حيث لم يعتد الرجل أن يرى المرأة فوق المنابر، وعلى كراسي الحكم فهي تتلجلج، وتترقرق ترقرق دينار في لحظ شخص في عينيه حول، وهي صورة جديدة لم يطرقها شاعر من قبل، كمت تدل على قدرة في توليد المعاني من العبارات العربية المألوفة، وهي ملكة لا تؤتى إلا للقليل من الشعراء كشوقي. وهناك بيت رائع لخص فيه شوقي حياة المرء في الدنيا؛ إنها دقات قلب تتوازى زمناً وإيقاعاً مع دقات الساعة، ثم تتوقف تلك الدقات فجأة فيتوقف الزمن، معلنا نهاية حياة الإنسان، من منا استطاع أن يلخص صفة وجوده في الحياة في بيت شعري واحد؟

دقات قلب المرء قائلة له

إن الحياة دقائق وثواني

وهو بيت من قصيدة رثاء مصطفى كامل التي انتقدها العقاد، كما سبق، حيث اتهمه العقاد في هذا البيت بالسطحية وأنه لم يأت بجديد.



وفي غزلياته نرى عاشقاً خفيف الظل، يقدس المرأة ويعلي من شأنها، يعاملها ككائن رقيق بللوري يخشى عليه من الخدش، تماماً كما فعل ذلك في قصيدته السابقة بين الحجاب والسفور، فتلك هي مشاعر شوقي الصادقة نحو المرأة، فلا نجد عنده لوعة وعذاباً ودموعاً وهجراناً، بل نجد مداعبات لطيفة:

مقادير من جفنيك حولن حاليا
فذقت الهوى من بعد ما كنت خاليا
وألبسنني ثوب الضنى فلبسته
فأحبب به ثوباً وإن ضم باليا
وما الحب إلا طاعة وتجاوز
وإن أكثروا أوصافه والمعانيا
وما هو إلا العين بالعين تلتقي
وإن نوعوا أسبابه والدواعيا
وعندي الهوى موصوفه لا صفاته
وإذا سألوني ما الهوى قلت ما بيا٣٩

ومن وحي "زحلة" بلبنان يكتب أعذب قصائده الغزلية:

شيعتُ أحلامي بقلب باك
ولمحتُ من طُرُقِ المِلاح شباكي
ورجعت أدراج الشباب ووِردَه
أمشي مكانهما على الأشواك

ثم يأسف على شبابه الذي ولّى، فلم يعد يشعر بروعة العشق، فيقول:

ويح ابنِ جني؟ كل غايةِ لذةٍ
بعدَ الشبابِ عزيزةُ الإدراك
لم تبقَ منا - يا فؤادُ - بقيةٌ
لفتوّة، أو فضلةٌ لعراك
كنا إذا صفقْتَ نستبق الهوى
ونشدُّ شَد العُصبةَ الفُتّاك
واليوم تبعث فيّ حين تهزني
ما يبعث الناقوسُ في النُساك

ثم يناجي جارة الوادي في أعذب مناجاة يستعيد بها ذكريات عذوبة الحب:

يا جارة الوادي طربت وعادني
ما يشبه الأحلامَ من ذكراك
مثّلتُ في الذكرى هواك وفي الكرى
والذكريات صدى السنين الحاكي
ولقد مررت على الرياض بربوة
غنّاءَ كنتُ حيالَها ألقاك
ضحكتْ إليّ وجوهُها وعيونُها
ووجدتُ في أنفاسها ريّاك
وتأودت أعطافُ بانِك في يدي
واحمرّ من خَفَرَيهما خدّاك
ودخلت في ليلين، فرعك والدجى
ولثمتُ كالصبح المنوّر فاك
ووجدت في كُنه الجوانح نشوةً
من طيب فاك ومن سُلاف لماك
وتعطلت لغة الكلام وخاطبت
عينيّ في لغة الهوى عيناك٤٠

يلاحظ التقابلات بين: الدجى والصبح المنور، ولغة الكلام ولغة الهوى، والكلام لا ينتهي، والمقام لا يتسع..!

1 محمد مندور، فن الشعر، ص139.

2 ديوان الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت1992، ج2، ص27.

3 محمد مندور، فن الشعر، ص-141 .142

4 محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت1986، ص13.

5 محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص19.

6 محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، ص20.

7 مندور، فن الشعر، ص34.

8 مندور، فن الشعرن ص35.

9 الشوقيات، ج3، ص191.

10 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة1997، 86-87.

11 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص88.

12 نفسه، ص89.

13 الشوقيات، ج2، ص112.

14 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص90.

15 قصيدة رثاء مصطفى كامل، الشوقيات، ج3، ص157

16 ويقصد بالسكة الكبرى، سكة حديد الحجاز، وقد كان مصطفى كامل من أكثر الدعاة المجاهدين في إنشائها.

17 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص92.

18 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص95.

19 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص95.

20 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص10-9.

21 مندور، النقد والنقاد، ص100.

22 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص101.

23 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، نهضة مصر، القاهرة1989، ص55.

24 نفسه، ص56.

25 محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص59-58.

26 نفسه، ص59.

27 نفسه، ص60.

28 نفسه، ص60.

29 ديوان حافظ، ج2، ص89.

30 ديوان حافظ، ج1، ص253.

31 وهي قصيدة لم تثبت في أعماله الكاملة التي طبعت حديثاً، تم نقلها من كتاب عبد الحميد الجندي،حافظ إبراهيم شاعر النيل، دار المعارف، القاهرة1992، ص470.

32 المرجع السابق، ص41.

33 عبد الحميد سند الجندي، حافظ إبراهيم، ص41.

34 ديوان حافظ، ج2، ص21.

35 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني، ص58-57.

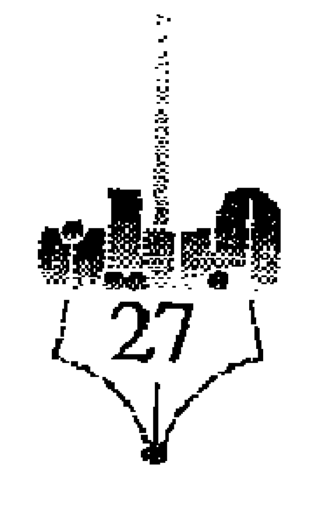
36 الشوقيات، ج2، ص65.

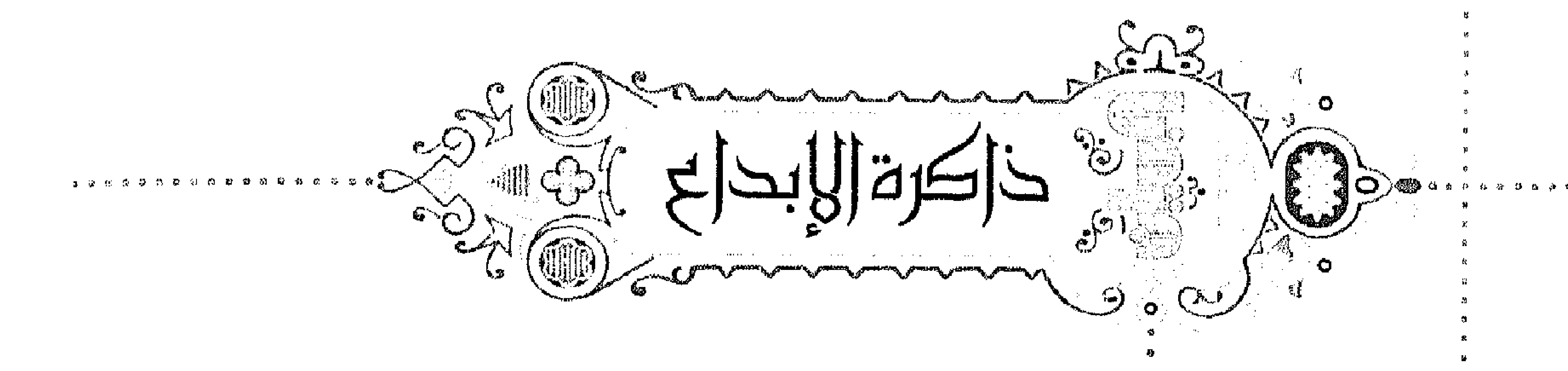
37 الشوقيات، ج1، ص199.

38 الشوقيات، ج1، ص176.

39 الشوقيات، ج2، ص144.

40 الشوقيات، ج2، ص178.





" علي السبتي.. يبني بيتاً من نجوم الصيف "

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)


علي السبتي

لا يمكن لأي دارس للشعر الحديث في الكويت أن يتحدث عنه بمعزل عن أدب الشاعر علي السبتي، ولا أن يضع النقاط على الحروف، ويعطي تجربته البحثية حقها من الدراسة النقدية والموضوعية، بمعزل عن هذا الشاعر. حيث تتسم أشعاره بتلك السمة الحداثية التجددية في وقت مبكر من سيتينيات القرن الماضي ، وتضعه في الصف الأول من رواد الشعر الحديث في الكويت والخليج العربي. وهو ما جعل اسمه يقترن على صعيد التجديد بالشاعر بدر شاكر السياب حيث تقول الباحثة والأديبة " ليلى محمد الصالح " في كتابها (أدباء وأديبات الكويت)في الحديث عن الصداقة فتقول:

الشاعر علي السبتي كان صديقاً حميماً للشاعر الراحل (بدر شاكر السياب) رائد الشعر الحديث ، معه غزل خيوط الصداقة والذكريات والأماني والصدمات التي كانت سبباً في تفجير الشعر عنده ، وتنقل عن

الأستاذ الناقد" ناجي علوش " الذي كتب مقدمة ديوان السياب قوله:

"ذات يوم أخبرني الشاعر علي السبتي أن بدراً سيأتي إلى الكويت للعلاج، بعد مرض عضال أصابه، فاتفقنا على أن نستقبله في المطار، وذهبت في الموعد المحدد لوصوله إلى المطار، كان السياب يبتسم ويبدو مرحاً، لم يكن يستطيع المشي، ساعدناه على الوصول إلى الأرض حملاً، وانطلقنا به إلى المستشفى الأميري، وكان السبتي يزوره في المشفى، ويشرف عليه ويطمئن على صحته، كما كان يعوده الشاعران: محمد الفايز و فاروق شوشة ".

لقد جاء السياب إلى الكويت للعلاج، وكان يبذل جهداً كبيراً من أجل أن تكون أيامه قريبة من أيام السبتي، و وجد السبتي نفسه في السياب، ووجد السياب نفسه في السبتي، و ما يحمل من أفكار و تصورات للحاضر و المستقبل، و قد أهدى السبتي صديقه السياب قصيدة سماها (قبل الرحيل) قال فيها:

أنا بانتظارك يا دمار فخلني

أرتاح من همي و من آلامي

قضيت عمري في العذاب فليتها

مما تؤرخ شطبت أيامي

لكي أرتاح مما بي

لكي يرتاح أحبابي

فلا داء و لا شكوى عن البلوى

بيت من نجوم الصيف هو رومانسية العاشق الحالم الذي يرسم الكون لوحة تشكيلية مطرزة بألوان قوس قزح، و هي مرافعة المحامي مستميتاً في الدفاع عن محبوبته، أقصد موكلته، التي تفتح في قلبه ألف شباك للحلم و لخاطر عيونها يغزل لها بيتا من نجوم الصيف.

وتتابع الأديبة ليلى محمد صالح حديثها الشجي فتقول:

" وعندما توفي بدر شاكر السياب بتاريخ 24 / 12/ 1964 في المستشفى الأميري بالكويت، حمل الشاعر السبتي جثمان صديقه السياب، و سار به إلى منزله في البصرة، نعم هذا هو الشاعر علي السبتي الوفي الصادق مع نفسه و الآخرين ".

بيت من نجوم الصيف طبعتان.. و مقدمتان !!

هذا الديوان هو باكورة نتاج الشاعر السبتي.. من خلاله أطل على عالم الشعر بلبلاً يغرد، و ينشد أعذب الألحان.. و بما أنه المولود الأدبي الأول، فإنه يشكل نقطة الانطلاق والبداية، و العلامة الفارقة في مسيرة عطاء الشاعر الإبداعية.

وكما أشرنا فقد صدر الديوان بطبعته الأولى عن دار الطليعة للطباعة و النشر في بيروت في يناير /1969 /، و كتب مقدمته صديقه



الشاعر السبتي فيلسوف في نظرته للكون والحياة، يرى في الليل و الظلمة وحشة و قلقا من القادم المجهول، و هذا الليل يتجلى في المدينة أكثر من غيرها، فتتحول إلى بحر من الحيتان يأكل فيه الكبيرُ الصغيرَ و يتساءل الشاعر بكل الحزن و القلق في قصيدة بعنوان " الليل في المدينة

الشاعر "ناجي علوش" الذي يقول:

" ليس علي السبتي جديداً على الشعر، فلقد عرفته شاعرا منذ عام /1954/م ، عندما كنت أضع أولى خطواتي على طريق الشعر و الأدب، ولكن علي السبتي لم يحاول أن يصدر أية مجموعة قبل اليوم. كانت سبل النشر ميسرة و الإمكانيات متوفرة، و لكنه كان يحجم دائماً، و لم يكن هنالك سبب لهذا الإحجام إلا الحرص على أن يطور نفسه وشعره، و هذه ميزة أولى أود أن أذكرها لأبي فراس، لأنها درس يستحق الاهتمام".

ثم يضيف قائلاً:

" هذه مجموعة علي السبتي الأولى، ولكنها حصيلة تجربة شعرية تمتد إلى أوائل الخمسينات، وقصائدها مختارة من شعر أبي فراس الذي نظم مابين /1958. 1968/ ماعدا قصيدة واحدة كتبها عام /1955/ وهي قصيدة "رباب".

وعن رأيه بلغة السبتي الشعرية يقول علوش: " أبو فراس ،لأنه أصيل ومتفاعل مع الواقع الحي ، يكتب بلغة بسيطة مباشرة لغة يفتقدها شعر الآخرين ، ويستهجنها آخرون، لأنهم ضد المباشر والبسيط، ومع الغريب والغامض".

وبعد مرور ثلاثة عشر عاماً يقرر الشاعر السبتي أن يصدر ديوانه بطبعة ثانية/الكويت، وحسناً فعل الرجل ، فصدر الديوان عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع في أكتوبر عام 1982 وأيضا بتقديم وتقريظ كويتي من صديق عمره الشاعر الكبير المرحوم الدكتور "عبد الله العتيبي"، الذي يظهر صعوبة موقفه منذ البداية فيقول:

" أن تكتب مقدمة لديوان جديد ، فهذا أمر مألوف وقضية مبررة ، لأن في جِدّة الديوان مبرراً لتقديمه والتعريف به ، لكن أن تسعى لتقديم ديوان قديم، ديوان مر على صدوره ما يقارب الثلاثة عشر عاماً، فهذه هي الصعوبة عينها ".

وعلى الرغم من هذا كله فإن شهية الدكتور العتيبي كانت قد انفتحت على الآخر، كما يقال، ليكتب مقدمة تمتد على ست وعشرين صفحة.

ودائما أجدني أردد المقولة الشهيرة: " ما أعظم أن يدرس شاعر شاعراً " ! نعم لأنه الأقدر على سبر أغوار النفس، ومكونات القصيدة ، وخبايا الروح، وكنه العواطف والمشاعر والأحاسيس.. وإذا ما أضفنا إلى شاعرية العتيبي أنه

أستاذ جامعي وأكاديمي متخصص في ميدان النقد، عرفنا سرَّ تلك الشهية النقدية التي تفجرت عبر صفحاته، وهو يقدم لديوان الشاعر السبتي، ونقتطف منها قوله:

" فضلاً عن أهمية هذا الديوان في تاريخ الحركة الشعرية في الكويت، في كونه ملمحا مهماً من ملامح تطورها وتجددها، فإن هذه التجربة الشعرية للصديق الشاعر علي السبتي، تتميز بخاصية مهمة، و هي التبنّي الكامل و العفوي لكثير من القضايا الاجتماعية، تبنياً عفوياً و مباشراً يقرّبه، إلى حد كبير، من تجربة الشعراء الشعبيين الكبار، مع فارق شمولية النظرة، وعمق الثقافة، و ذلك من خلال تلك السمات الفنية و الموضوعية التي خلصنا إليها من دراستنا المتواضعة هذه، و التي نعتبرها شهادة في حق هذه التجربة الشعرية الرائدة. إن الإبداع الإنساني العظيم شعبي في جوهره، و المحلية الصادقة أولى خطوات العالمية ".

ومن القصائد الجميلة قصيدة " رباب " القصيدة الأقدم في الديوان من حيث كتابتها 1955م، و تتجلى فيها بصمات الحداثة الشعرية واضحة، بالإضافة إلى عمق المخزون المعرفي والثقافي للشاعر، و المعاناة الإنسانية الموغلة في الرفض والإدانة، لكل ما هو مزيف و بشع في هذا العالم، من رموز الاستبداد و القهر و العسف من مثل: " قارون، الغول، البغايا ".... يقول الشاعر:

بمن انشغلت رباب يا أمل المعنى

يا من خلقتك من هواي البكر لحنا

لحنا كما شاء الغرام وشئت أنت

يبقى على الأيام أقوى من تصاريف الليالي

من مال قارون يجر على الدنا زهوا ذيوله

قارون عاد بوجهه العربي أقسى من أخيه

المال يغدقه فيجري كالجداول كالبحور

فيدير أفئدة الصبايا

يا أنت يا غُولا يخيف إذا ادلهمّ الليل أو طلع النهار

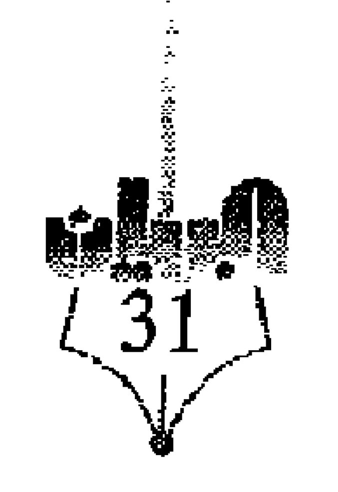
يا باعثا في الأرض آلاف البغايا

بغد تثور الأرض ثورتها، فتقتلع الجذور

وتعود للدنيا الشموس وضيئة الدم والإهاب.

ثم ينتقل الشاعر ليدين و يفضح ممارسات تلك الطبقات الثرية جداً، و التي تبني قصورها الباسقة حتى السحاب، تبنيها من عرق الكادحين البائسين... تسرق جهدهم، و تمتص دماءهم... إنهم باختصار أنموذج " دراكولا " الذي يظهر في كل زمان و مكان بوجهه القبيح، و روحه الكريهة، و أنيابه و أظافره التي تنهش لحم الأبرياء و الطيبين، إنه دراكولا العصر الجديد، يركب " الكادليك " يجوب كالطاووس شوارع المدينة.

و يتساءل الشاعر إن كانت محبوبته الحلوة "رباب " ما تزال على عهد الهوى و الحب و الشباب له، أم أن ربّ القصورو "الكاد يلاك " قد سرق قلبها، مثلما سرق دمع هذا الشعب، و شرب نخب دمه:



رغم انحيازه للشعر الحديث، الذي يقوم على وحدة المقطع والقافية الحرة، إلا أنه يحنُّ إلى الشعر العمودي المقفّى، ولعله بذلك يريد أن يبرهن، أنه لا يقل دربة ومهارة وحرفية عن غيره من شعراء العمود

بمن انشغلت رباب قولي لا تحابي

أبشاعرٍ حلو القوافي ذي أغاريد عذاب

إمّا تغنّى، تطرب الدنيا و تهتزّ الرحاب

غناك أروع ما لديه، فأنت فينوس الجميلة..

أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب..

أم بالغني المترف الرحب الجناب ؟

ربَّ القصور تطاولت حتى السحاب

و" الكاديلاك " تجوب أنحاء المدينة

تحكي على الدنيا حكايات حزينة

تروي حكايا الظلم و العرق المذاب

قصص امتصاص المال من تعب الشباب

ربُّ الكاديلاك الجميلة يا رباب

نشر الدمار بأمتي.. نشر الخراب

من دمع هذا الشعب راح يعبّ كاسات الشراب.

وإذا ما قلنا إن عنوان الديوان يحمل عادة أحب القصائد إلى قلب الشاعر، و أوقعها أثراً في روحه و وجدانه، فهل ينطبق هذا على قصيدة " بيت من نجوم الصيف "، ذلك العنوان الرومانسي الحالم الذي يتوج الديوان؟

هذه القصيدة ملحمة شعرية صغيرة في حجمها، كبيرة في عمقها و مضمونها، هي بيان شعري متكامل الأبعاد، بل دستور خطّه الشاعر بنفسه، هي وصية يوصي بها في حياته وبعد مماته، بيت من نجوم الصيف معلقة لكنها ليست مكتوبة بماء الذهب، ولعلها مكتوبة بماء الدم والقهر والعذاب:

سأكتب بالدم المهراق قصة حبي العاثر

و أبقيها على الزمن

ليقرأها إذا ما جاء جيل بعدنا آخر

ليعرف قصة الظلماء مرت في سما وطني

* * *

سأحكي قصتي فالصمت أضناني

و هدّ فؤادي الخفاق أني كاتم سري

سأحكي علّني في البوح أكسر طوق أشجاني

سأروي قصتي للناس.. للتاريخ للأيام

و أسفح أدمعي فيها

أرويها يذوب القلب بالآهات.. بالآلام

بيت من نجوم الصيف هو رومانسية العاشق الحالم، الذي يرسم الكون لوحة تشكيلية مطرزة بألوان قوسِ قزح، و هي مرافعة المحامي مستميتاً في الدفاع عن محبوبته، أقصد موكلته، التي تفتح في قلبه ألف شباك للحلم، و لخاطر عيونها يغزل لها بيتا من نجوم الصيف:

أنا لي غادة حلوة

لها عينان ينبوعان من حب و من نشوة

توشوشني بأعذب ما يوشوش شاعر فنانْ

أحس بدفئها يسري بأعصابي

أحبك أنت دنياي التي ما عاشها إنسان

فتشرق في سماواتي شموس ثرة الألوان

و تخضر الروابي المجدبات،و يزهر النوارْ

سعيدا كنت في حبي و أحبابي

بأقماري تصد جحافل الظلماء عن بابي

و بيت من بيوت الصيف شيدناه

غزلناه من الأحلام و شيناه

بعطر شبابنا.. بمنى فؤادينا

و عشنا فيه عصفورين.

بيت من نجوم الصيف هي، أولاً و آخراً، صرخة الثائر المتمرد في وجه الخنازير و الكلاب المسعورة، والزنازين والسجانين.. هي الأحلام المشتهاة التي نفني عمرنا لأجلها،هي الفصول الأربعة باختلاف ألوانها وتباين أمزجتها ، ولا أبالغ إن قلت: إن السبتي . أطال الله عمره . لو لم يكتب إلا هذه القصيدة لكفاه ذلك مؤونة الشعر والشعراء !!

ونستمر نقتطف من تلك الملحمة قوله:

وفي ليل شتائي العواصف..أسود الأمطار

سمعت نباح كلب جائع مسحور

له أنياب غول.. ظلفتا خنزير

يفحّ فتخرج النيران من فيه

نلمح في أشعار السبتي نبرة الفلسفة الوجودية ، فلسفة الإنسان المعذب، وهو يواجه قسوة العالم وحيداً، وتطغى نبرة الحزن والتشاؤم ويغدو الشباب قبراً، تموت فيه الآمال والأحلام، ونقتطف هذا المقطع الشعري من قصيدته المتميزة " عودة إلى الأرض الخراب".

فتشعل الحرائق في سماء الدار

وأصبحنا تعيسين

أنا وحبيبتي صرنا بعيدين

وبالأمل والتفاؤل ،غير المجاني ، يختتم الشاعر قصيدته ، يقاتل دفاعاً عن حبه وعشقه، وحين تشرق الشموس الثرة الألوان يترجل الفارس عن صهوة القصيدة ، وكأني به يقول:

" رفعت الأقلام وجفت الصحف":

أنا يا حلوتي إن شبت النيران

فلي مطري الذي لم تعرف الغدران

يحيل خرائب الدنيا ،بعيني حلوتي بستان

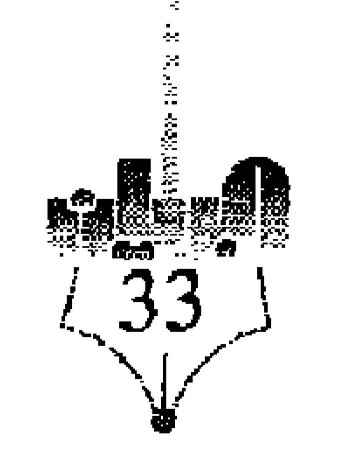
أنا باق وبيتي لم يزل فينان

أشدّ يدي على كفيك. نحطم ما بنى السجّان

ونخلع حائط الزنزان.

ونحفظ عشنا أبهى من النسرين والريحان

وتشرق في سماوينا.. شموس ثرة الألوان.



والشاعر السبتي فيلسوف في نظرته للكون والحياة، يرى في الليل و الظلمة وحشة و قلقا من القادم المجهول، و هذا الليل يتجلى في المدينة أكثر من غيرها، فتتحول إلى بحر من الحيتان يأكل فيه الكبيرُ الصغيرَ، و يتساءل الشاعر بكل الحزن و القلق في قصيدة بعنوان " الليل في المدينة ":

من أين هذا الليل... من أيِّ الصحاري
من أي حالكة البحار
من أي واد للوحوش يفحّ بالدم والدمار
كالداء يولد إثر داء
ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء
غشي المدينة كاد يخنق ساكنيها
وأحالها بحراً من الحيتان تأكل من بنيها
و" تتف" ما ابتلعته دوداً من وباء!

ونلمح في أشعار السبتي نبرة الفلسفة الوجودية ، فلسفة الإنسان المعذب، وهو يواجه قسوة العالم وحيداً، وتطغى نبرة الحزن والتشاؤم ويغدو الشباب قبراً، تموت فيه الآمال والأحلام، ونقتطف هذا المقطع الشعري من قصيدته المتميزة " عودة إلى الأرض الخراب ":

عدت من جنة أحلامي إلى الأرض
الخراب
عدت للدار التي تصفعني باباً فباب
عدت يا قبر الشباب
مرغماً يسحقني القيد يدمي معصمي
ماتت الآمال في روحي فلا شيء لدي
غير ذكرى تومض الضوء
تسقي الحلم الذاوي
تهزُّ الأمل المطعون في أغوار نفسي.

ولكن الشاعر، رغم كل ذلك الخراب والعذاب والقلق ، يتشبث بالأمل والتفاؤل ، يغني للحب والحياة والحرية والغد الأخضر الجميل ، يقول في قصيدة " حمدية والغد الأخضر ":

وددت لو أنني أغفو بحضنك حينما تشدين
فأذكي حقد مضطهدين
وأحلم بالغد المعشوشب الأخضر
غد الزيتون والكوثر
فدمعك عندما يهلُّ كالمطر
يفكُّ القيد عن قدري
وأسمع ألف أغنية
تشق الليل عبر تساقط الثمر
وتنشر عطرها في الكون حرية.

والشاعر السبتي رغم انحيازه للشعر الحديث، الذي يقوم على وحدة المقطع والقافية الحرة ، إلا أنه يحنُّ إلى الشعر العمودي المقفى، ولعله بذلك يريد أن يبرهن، أنه لا يقل دربة ومهارة وحرفية عن غيره من شعراء العمود، وهكذا نجد الشاعر يطرز ديوانه، من حين لآخر، ببعض من هذه القصائد ، وصلت إلى أربع ، ويلاحظ أن الغزل كان طاغياً على موضوعاتها ، لكأن موسيقا الشعر العمودي تتناغم مع عوالم الحب والغزل والهيام:

تعب الهوى و فؤادي التعب
ما عاد يقوى و الهوى تعب
يا شعرك الذهبي أي شيء
إمّا تموّج شعرك الذهب
يا صوتك المغناج يغمرني
شلال حب حين ينسكب

ورغم أن السبتي قد كتب الشعر العمودي، إلا أن روح الحداثة كانت سائدة في لغته و صوره و أخيلته،، حتى أنه كان يحرص على تنويع قوافيه و تلوينها في القصيدة الواحدة، و هذا يؤكد على أهمية روح التجديد و الحداثة عنده. يقول في قصيدة " قارورة الطيب":

تقول أتكتب فيَّقصيدةً فقلت

،عيونك أحلى قصيــدة

وشعرك إضمامة من عبير

تعطر أجواء روحي وحيــدة

* * *

وصوتك من أي واد يهفّ

يحرك في النفس أشـجانها

وينثر في طرقات الحياة

أزاهر لم تدر بســتانها

* * *

تمنيت لو كنت من ترتجين

لأغرق في مقلتيك شـجوني

وأنعم بالهمسات العذاب

بعطر الفتون وأي فتــون

تمنيت لو ساعة من جنون

بقربك يا ما ألذّ جنونـي

والشاعر في قصيدة " في عشنا ثعبان " يمزج بين الشكل الحديث/ التفعيلة، و الشكل الكلاسيكي / العمودي في قصيدة واحدة، و هذا نوع من التجريب درج عليه كثير من الشعراء، و لاسيما شعراء الخليج العربي. والقصيدة غزلية رومانسية شفافة و عذبة، يغلب عليها الطابع القصصي، يتوجه الشاعر فيها إلى القارئ بلهجة الخطاب السردي القريب من لغة الحوار اليومي المباشر.

يقول الشاعر:

أريد أن أقصّ قصتي يا أيها الإخوان

فصفحكم إذا تعذر اللسان

فلست كاتباً يزوّق البيان

ما أنا إلا شاعر إنسان

* * *

وذات ليلة فاض بي الحنين

فرحت عند بابها طرقت مرتين

فأشرقت عطر باقتين،

يشق دربها

يا طيبها

يا مرحبا بك يا أحلى من النغم

ويا ألذ من الشكوى لذي سقمِ

فأنت قارورة الطيب التي امتزجت

دماؤها بدمي يا طيب طيب دمي

و الشاعر علي السبتي لا يجد حياته إلا من خلال أصدقائه الشعراء، حيث يرى فيهم ذاته و روحه المرهفة والحساسة، بكل آمالها و آلامها و عذاباتها، بكل طموحاتها و تطلعاتها، وها هو و أصدقاؤه يودعون الشاعر المبدع " فاروق شوشة " بعد مغادرته البلاد، بقصيدة عنوانها " إلى مسافر":

وودعناه والعبرات تسفحها مآقينا

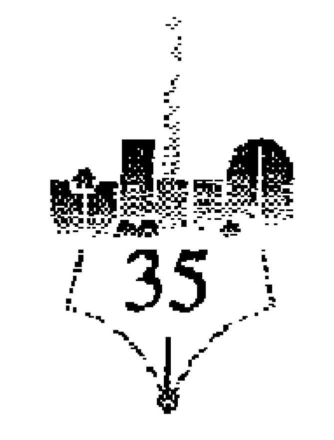
بكينا حين صافحناه، وارتجفت أضالعنا

فودعنا به أيامنا البيضاء.. وودعنا أمانينا

وصحت وفي فؤادي النار تشتعل

وقد مات الذي فيه فلا صبر ولا أمل

أيا ليت الذي قد غاب ما كنا عرفناه



ولا يوماً رأيناه

لأنا قد عشقناه

تمنينا.. تمنينا.. لو أنا ما عرفناه.

ويهدي قصيدة " مدينة ناسها بشر " إلى (أحمد العدواني، الشاعر الذي يفهم ما يقول)، كما يهدي قصيدة " ليلة رمادية " إلى صديقه الشاعر " راشد أدريس ":

الليلة يا راشد صعبةُ

الليلة تغلق في وجهي الأبوابْ

وأعود لأضرب في الغربة

بعد وداعي للأحباب

سأعيش زمناً من دون عتابْ

وبدون بغام يتسرب في أذني

فيخضّ عروقي.. يرعش لي بدني

سأعيش حياة الأغراب

أما القصائد التي كتبها السبتي لصديقه " بدر شاكر السياب " فلها طعم آخر، إنها قصائد منقوشة في جدار القلب، مبثوثة في ثنايا الروح.

ونصيب السياب في هذا الديوان قصيدتان لافتتان للنظر؛ الأولى " قبل الرحيل" كتبها السبتي بتاريخ 9/11/1964، أي قبل وفاة الرجل بحوالي شهر و نصف، و أشار إلى أنها " كتبت في حالة نفسية خاصة "، و أية حالة أخصّ و أجلّ من موت السياب يوما إثر يوم، و ساعة تلو ساعة أمام ناظريه ؟!

لقد وقع السياب بين فكّي الموت، الذي خيم بظلاله الثقيلة فوق الروح والجسد الواهن النحيل ، وما عاد يجدي لا طبّ ولا رقية ولا دواء ، ويتمنى الشاعر لو يبكي بين يدي صديقه الموشك على الرحيل ، لكنه لا يستطيع فعل ذلك:

أواه لو أبكي / لو دمعة تهمي / من عيني الثلجية الأعصاب.

وتتماهى روح السبتي بروح السياب المتعبة والمرهقة حتى الثمالة، لكأنه يتنفس برئتيه، ويعيش بقلبه المعنّى بالمرض، المكتوي بنار البعد عن الأهل والوطن، ولاسيما في لحظات ما قبل الرحيل ، وهل من مرارة أقسى من أن يموت الإنسان غريباً ؟! ، وهاهو الشاعر ينطق بلسان السياب ويتساءل بحزن وجيع:

الليل أقبل والأشباح ترعبني

والذكريات سياط النار تلسعني

حتى مَ أبقى ونار الهم تحرقني

أنا الغريب بلا أهل ولا وطن

أنا الغريب بوجهي سدت الأبوابْ

كل الدنا غربةُ.

ومات السياب.. بصمت مات..مات واستراح..وترك العذاب لمن بقي بعده.. فكيف رأى الشاعر السبتي " جيكور بعد عام " من رحيل ابنها و شاعرها السياب ؟ وهذا هو عنوان القصيدة الثانية كيف كان صدى الذكرى الأولى للرحيل؟

يقول السبتي:

ذكرتك يا رفيق الدرب والكلمةْ

ذكرتك والكويت تغوص في الظلمة

وصوت الريح صفارات إنذار

تشق الليل من دار إلى دار

وهزّ جوانحي شوق إلى لقياك

متى يا صاحبي ألقاك ؟

متى وفؤادي المفجوع مما شفّه قد ذاب

متى ودروبنا لما تزل مسدودة الأبواب ؟

وإذا كان هذا حال السبتي في علاقته بأصدقائه المخلصين الذين أحبهم و أحبوه، فكيف تكون حاله مع وطنه الكويت ؟ وهل يستطيع البعد عنه، و العيش خارج حدوده و أسواره ؟!

إن قصيدة " في سدوم " تلخص عشق السبتي الواسع للكويت، وطنه الذي يحمله ضوءا في العينين، و نبضا في القلب، و سطراً متوهجا في قصيدة عصماء.

لقد غاب الشاعر شهراً عن وطنه، فبدا الغياب وكأنه دهر، بكى فيه الشاعر بحرقة و أسى، و حين سمع صوت المذياع يهتف

" هنا الكويت " ارتجّ الدّم في عروقه، و فجر براكين الشوق و الحنين:

لأنني أحب أن عيش في النهار

بأرضي التي ترابها ذهب

وناسها عرب

وبحرها يرش في دروبها محار

ويا كويت يا كويت يا كويت

بالأمس قد سمعت صوتك الحبيب

يهزني: هنا الكويت

فأي سحر رجّ في عروقي الدماء

وفجر الحنين للقاء

كأنه هزيم.

خاتمة:

هذه بعض من ملامح تجربة الشاعر علي السبتي ، تلك القامة الباسقة في المشهد الشعري الكويتي والعربي : السبتي الذي استعار من النخلة عطاءها، ومن السنديانة صلابتها، ومن الياسمينة سحرها وأريجها، يزين اليوم عالمنا الشعري بحضوره البهي والجليل، ويستحق منا كل الحفاوة والتكريم الذي يليق بعطائه الأدبي على مدى نصف قرن من الزمان.

تعريف:

ولد الشاعر علي السبتي في الكويت عام / 1936 / م.

حصل على شهادة الرابع المتوسط من مدرسة المباركية.

رئيس مجلة (اليقظة) الكويتية لفترة طويلة.

عضو رابطة الأدباء في الكويت.

دواوينه الشعرية: صدر له:

1. ديوان (بيت من نجوم الصيف)، الطبعة الأولى / دار الطليعة للطباعة و النشر في بيروت عام /1969.

و الطبعة الثانية/ شركة الربيعان للنشر و التوزيع، في الكويت عام/ 1974/.

2. ديوان (أشعار في الهواء الطلق) طبع في مطابع دار السياسة / الكويت عام /1980/ م.

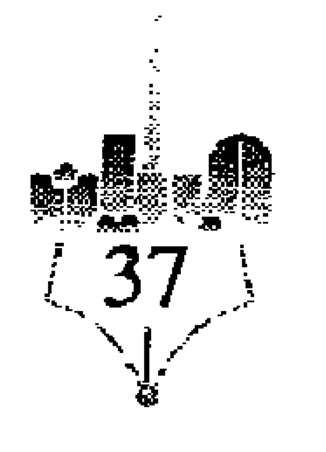
3 . ديوان (وعادت الأشعار) طبع في مطابع دار السياسة عام 1997 م .

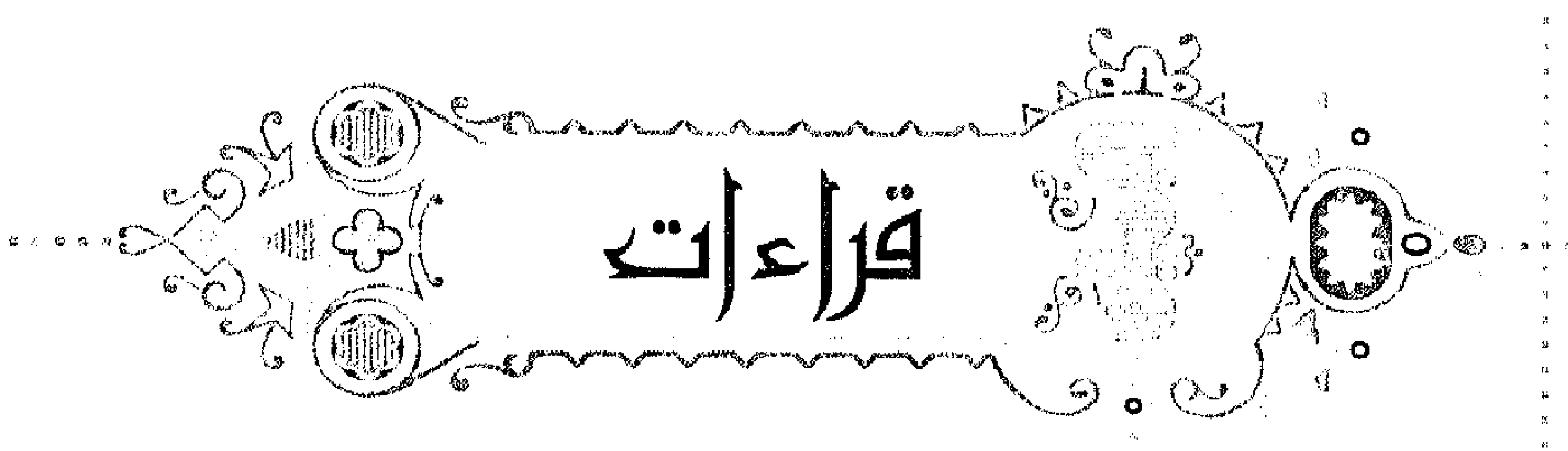
* مراجع الدراسة

1 . ديوان: بيت من نجوم الصيف. علي السبتي.

2 . أدباء وأديبات الكويت / أعضاء الرابطة، تأليف:

ليلى محمد صالح





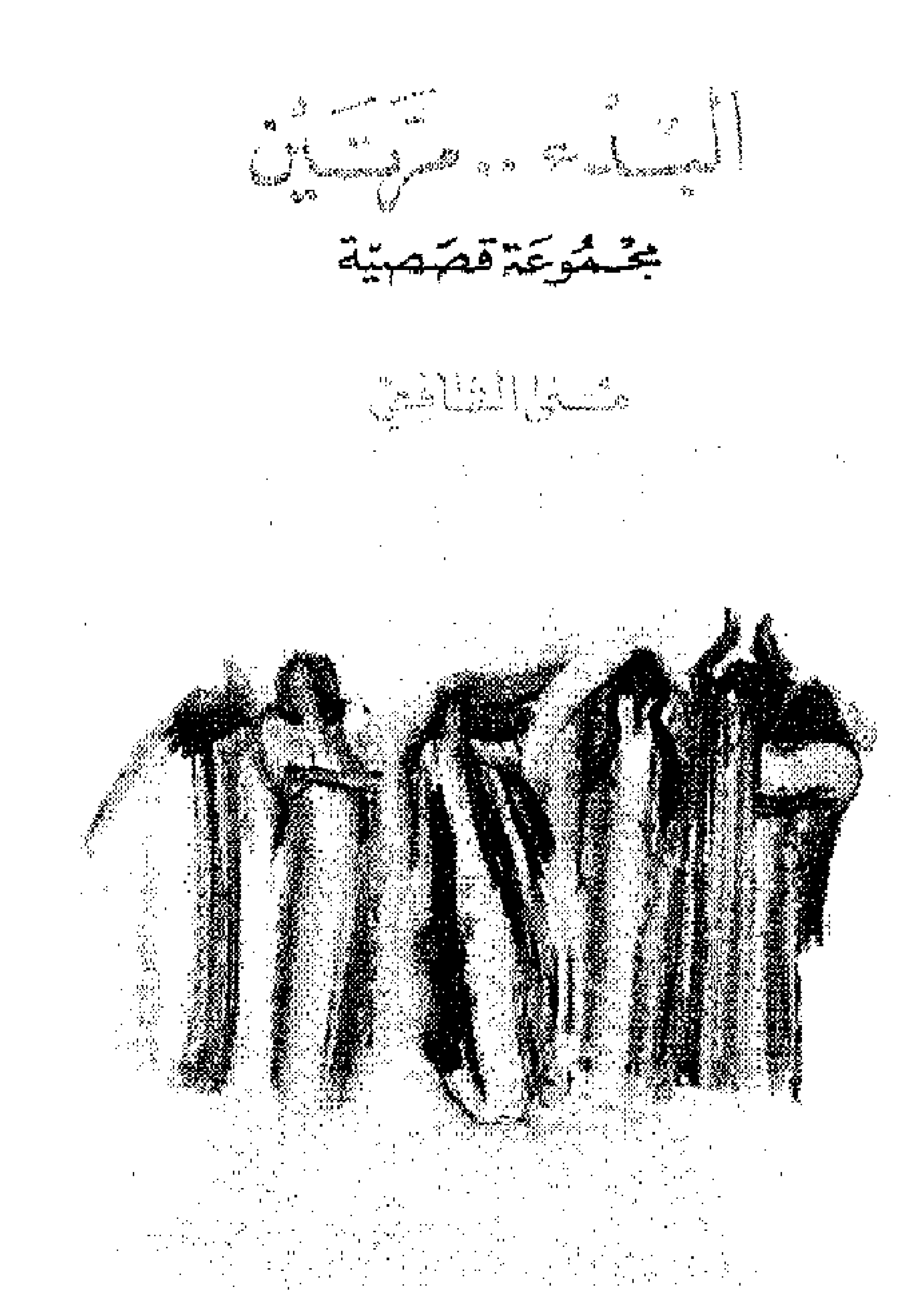
عالم الوقائع

وضوء أرواحنا المنسكبة على المرايا

منى الشافعي في مجموعتها (البدءْ..مَرَتيْن)...

اكتشاف نكهة السرد

بقلم: نعيم عبد مهلهل
(سوريا)



((خدرتها كلمات الشوق التي تناثرت حولها.. عطرتها ألفاظ العشق التي تمايلت على أنغام صوته الرقيق.. خرجت من خدرها مسرعة باسمة.. تشم رائحة عطره.. تساءلت برقة الأنثى الذي يبهره فيؤلمه: أأعجبتك درجة اللون ؟!!))

قصة (بلا..لون)/صفحة 168

تلهمنا القصة خيال حكايات نسجت لتروى ولتمتعنا أو تكون درساً من دروس الحياة من خلال التمتع بنسيج الروي ومخيلته التي تمنحنا الحوارات والمشاهد وما يجري لشريحة أو حدث ما.

والقصة فن من فنون الكتابة تغوي

قصص المجموعة هي رصد جميل لعاطفة واحدة تتنوع في هواجسها. إنها عكس ما كانت ترينا إياه منى الشافعي في تراثها الأدبي الوفير حيث امتازت رؤاها المقروءة من قبلنا في مناسبات قديمة بجدية الطرح والواقعية الاجتماعية الصرفة التي تتكئ على التراث المحلي ((البيت، الوالدة، شجرة السدر، وأفق البحر المتدلي بزرقة الطفولة على أيام وطنها السالفة)).

حدس القلم ليمضي في سبر أغوار قضية ما وبمستويات متباينة من الحبكة والبناء.

وهي كما الشعر تعددت مذاهبها، غير أن الواقعية تبقى هي الأم الحقيقي للسرد ومنها نذهب إلى الخيال والأسطرة والأقنعة والسريالية وكل ما يعتقد القاص انه الجديد في رؤاه وأطروحته الإبداعية.

وربما قارئ قصص الأديبة الكويتية منى الشافعي يكتشف طعم ذلك الروي الذي نتخيله من واقعية السرد، عندما تصبح الحياة مسرحاً لهذا القص، وهي تضيف إليه الكثير من إشراقات الروح الباحثة عن المعنى والهدف بإنسانيته وواقعيته وإدراكه لما يجري في هذا العالم.

وضمن هذا السياق نضع تحت ضوء رؤيتنا إلى عالمها القصصي المعبر، مجموعتها القصصية (البدء.. مرتين) الصادرة عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع/الكويت/الطبعة الأولى 1994.

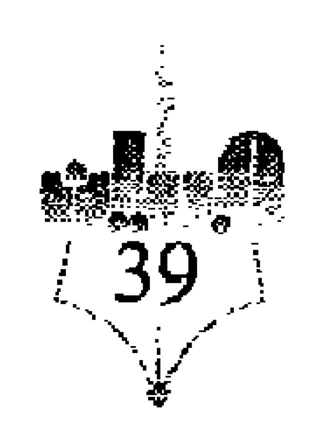
ست وعشرون قصة تتوزع فيها مشاهد الحياة وبواطن التفكير على طبقات متلونة ومتعددة في انتمائها وثقافاتها وأحاسيسها. وتكون فيها القاصة خيط المحور الذي يشد كل تلك المشاهد والحكايات بهاجس روحي توحده الطبيعة الإبداعية للقاصة وتخصصها وتميزها في هذا الشكل من السرد، نرى أضواء عوالم لا تحصى تتشكل بذات تقلق، وتثبت، وتتفحص لشخوص وأمكنة وهواجس ترى فيها الشكل الروحاني للتصرف والتطبع واضحاً، لتعرف مقدار ماتغور القاصة في أعماق شخوصها ليكون البدء مرة ومرتين وثلاثة.

المهم إنها تصل في النهاية إلى شكل متكامل من حكاية نفهم منها وما تريد القاصة وما نريد نحن. حيث المعالجة الوجدانية التي صبغت جسد النصوص بهاجس موحد ينام تحت أجفان العشق والذكريات ومودة التعارف العابر الذي تحوله النظرات والأحاسيس إلى إعجاب متبادل.

تراث أدبي

قصص المجموعة هي رصد جميل لعاطفة واحدة تتنوع في هواجسها.

إنها عكس ما كانت ترينا إياه منى



الشافعي في تراثها الأدبي الوفير حيث امتازت رؤاها المقروءة من قبلنا في مناسبات قديمة بجدية الطرح والواقعية الاجتماعية الصرفة التي تتكئ على التراث المحلي ((البيت، الوالدة، شجرة السدر، وأفق البحر المتدلي بزرقة الطفولة على أيام وطنها السالفة)).

هنا في هذه المجموعة تكتب الشافعي هاجساً جديداً ترصد فيه تلك المودة التي تصنعها المشاعر الحقيقية (الحب).. تصوغه بصور وملامح شتى، وتحيله إلى تنوع سردي لا ملل فيه ولا تكرار، رغم أن الهاجس واحد ولكن بيئاتها ومرجعاته تختلف، وفي ذلك يكمن جمال صنعة وحبكة الكتابة القصصية.

فمن مشاهد الاستذكار في عودة المرأة المطلقة إلى بيتها، إلى لحظة التعارف في منشط مجتمعي، إلى مداعبات اللون، وأشجان المراهقة والنظرة الأولى، وصور هي في المحصلة مصنوعة من محطات الحياة تكتب منى الشافعي نصوصاً بذكاء الواعي لما يدور أمامه وتحسه وتسمعه لتعيد مقولة (تشيكوف):

((البراعة عندما نكتب المختصر لحزن الروح وابتسامتها في تركيز وإيجاز))

قصة (رغبة) مفتتح المجموعة فازت هذه القصة بالمركز الأول في المسابقة الثقافية التي أقامتها جامعة الكويت عام 1994.

هذه القصة كتبت بهاجس الاستذكار والعودة إلى المكان الأول حين تشدنا الأمكنة.

إذن القصة هي قصة الزمان والمكان الذي يشد عاطفته إلى هاجس الحنين وتقلبات الدهر، لأجل هذا تسكنه الرغبة وتصارعه هواجس المكان وشخوصه ليصل إلى ذروة التأمل لمن بقي ليحكي معهم حكاية ماجرى وسيجري.

مستويات الوعي لهذا النص تنشأ من خلال ذاكرة امرأة...

تحاول القاصة أن تستجمع الذكريات في مكان تكون العودة إليه مقترنة بتغير في الحالة الاجتماعية وما يصاحبها من تغيرات في الحالة النفسية والعاطفية لواحدة تعود إلى مكان الحلم الأول بعد تجربة تكون فيها الخيبة والفشل هي من رافقها طوال تلك الرحلة المريرة.

تحاول القاصة في (رغبة) أن تحدث

تحاول القاصة في (رغبة) أن تحدث توازنات بين الباطن والمحيط من خلال هواجس صاحبة النص وهي تستجمع في مخيلتها تصورات ماكان وسيكون وعلاقتها بالذين يعيشون معها في البيت الذي تعود إليه الآن وهي محملة بظنون ونكسات وعودة حزينة.

هذا الضوء المحمل بحزمة هائلة من الموسيقى أرانا نصا مكثفا ومدهشا بوجدانيته الطبيعية التي تصنع من تلك الكائنات الجميلة منقذة لما يصيبنا من حزن وملل وخسارة، لهذا تتعمد القاصة في جعل هذه الشحنات المركزة من صور الشعر شاهدة لصناعة النص المتخيل من خلال علاقة كائن بشري بفراشة الحديقة التي تبدأ بذلك التصوير الحافل بالحاجة والرغبة والوصف والتي تعتقد فيه المرأة إن هذا الكائن الصغير يشاركها نفس الحواس والمشاعر والحالة النفسية.

توازنات بين الباطن والمحيط من خلال هواجس صاحبة النص وهي تستجمع في مخيلتها تصورات ماكان وسيكون وعلاقتها بالذين يعيشون معها في البيت الذي تعود إليه الآن وهي محملة بظنون ونكسات وعودة حزينة.

إنها عودة إلى الواقع بعد تجربة عابرة تريد فيها الكاتبة أن ترينا واقعاً حياتياً معاشاً ولكنها كتبته بحرفية عالية وإبداع قصصي جعل التأويل في الأمر خاضع لعدة تصورات. ومنها ماهو يقع ضمن دائرة فقدان البيت (الوطن) ثم العودة إليه وقراءة المتغيرات السيكولوجية والاجتماعية لساكنه وهذا ماتعكسه أيضاً على بيئة المدينة ومناخها:

((تحدقين في فضاء المدينة.. يلفحك هواؤها البارد فتنتعشين وكأنك ترين المدينة لأول مرة وتسيرين..تحثين الخطى ولاتصلين.. يا لها من مترامية واسعة.. فهل كبرت مدينتك ؟!)) القصة (ص 12)..

إن سيكولوجية هذه القصة التي ميزها وجعها الإنساني ترتبط بالحدث الكبير الذي هز حياة المجتمع الكويتي، لهذا فإن مقدار شحنة الحب والحنين للبيت والمكان والمدينة ترتبط برؤى الأحلام والتخيلات للذي كان موجوداً وعاد مرة أخرى ولكن بصورة جديدة.

الرغبة تعين الكامن فينا والذي تحقق بعد مشقة وتجربة عاصفة. لهذا كان النص في ثوبه الداخلي هو نص لكشف المتغير وتأثيره علينا. وربما تتلبس القاصة شكل امرأة أخرى لترينا هواجسها الحقيقية في قصة استحقت جائزتها :

((أبحث عن فتاة جميلة رقيقة كانت تسكن هنا خلف هذا الباب الخشبي الكبير وذات ليلة صيف مرعبة هاجمتها النسور السوداء وخرجت باردة كالثلج صفراء كالموت..أنثى من شمع يحتضن ذلها وانكسارها كهل وبيده عود ثقاب.. ذلك الشيخ الطاعن بينكم الآن والذي لم يكن هو منذ زمن قد قدم عود الثقاب مطمئناً إلى زوجي..)) القصة (صفحة 13).

وقائع الحياة

تبحث قصة (حالة خاصة) ص/25،



والفائزة في المسابقة الثقافية التي أقامتها جامعة الكويت حول القضايا الاجتماعية عام 1993 في وقائع الحياة بمفارقاتها التي لا تنتهي في غمرة التبادل والاختلاط المجتمعي في شتى صوره وحالاته، ولكن القاصة هنا تعتني بحكاية من نوع خاص لهاجسين خرجا بأزمنة متفاوتة من تجربة الزواج بطلاق احتفظ كل لنفسه بأسبابه بعدما ولد فيها نازع الحب من خلال لحظة تعارف.

تنجح القاصة كثيراً في تهيئة أمكنة التعارف وتجعلها أكثر قرباً للواقع الحياتي في خضم الاختلاط بين الرجل والمرأة في أوجه حياتية شتى ((العمل، المنظمة الاجتماعية، أمكنة الراحة المسائية مثل المقهى أو الكازينو)).

لهذا يأتي وصف القاصة لمكان اللقاء حذراً ودقيقاً في مشهد سينمائي كانت أجواؤه المتخيلة تقترب من واقع اللحظة (الصدفة):

((طاولة طعام كبيرة تتصدر القاعة الضخمة.. أطباق شهية رصت بأناقة ورونق.. تحرك الجميع..امتدت الأيادي المختلفة تنتقي.. ثم ينتشر الجميع في ذلك المكان..كل مجموعة صغيرة تحلقت حول بعضها يشدها نقاش مشترك.. وكانت صدفة..)) القصة صفحة 25

هكذا تبدأ الحكاية بجمع الخطوط الأولى للحظة التعارف.

تمتد الحكاية بشكلها العذب من خلال التخيل المتبادل واسترجاع أزمنة مشتركة ولكنها عابرة، غير أن لحظة التقاء المصيرين تقف عند هاجس اجتماعي صعب هو إنهما مطلقان دون أن يذكر أي لصاحبه ذلك.

تبدأ القاصة بالغور في الشعور الأنثوي وتحليل نفسيته وتداعياتها بذكاء ورؤية جميلة من خلال إسقاطات لحظة الغرام الجديد والرجل يبادلها ذلك غير ما هم عليه من وضع خاص كمطلقين يصنع لحظة الخوف والحذر غير أن القاصة في قدرتها على وضع الحلول تتجاوز الأمر إلى فعل حياتي يتجدد معه الأمل لتبدأ لحظة خاصة جديدة :

((توقفت السيارة أمام الباب الخشبي الكبير.. ترجلت.. دلفت مسرعة متلهفة..

الباب الخشبي الكبير لم يسعهما معاً.. اصطدما.. التصقا.. شهقا بنفس واحد : أهذا أنت ؟! وشهقت : أهذا أنت ؟!

هذه القصة تحتوي على ملابسات التفكير بالإرث الصعب الذي يحمله البعض جراء تجربة سابقة، نجحت القاصة الشافعي في رسم المعالم الحقيقية لتجربة إنسانية من نوع خاص، وعالجتها بشيء من الدراما الذكية والجميلة فيما كانت المشاعر الشعرية للشخصيتين تطفو بفضل تلك الجمل التي حملت هذا الكم

الكبير من رومانسية تخيل كل صاحب لصاحبه.

القصة الثالثة التي سكنت في الصفحة 41 من المجموعة والموسومة (أسطورة) وهي مهداة إلى الشاعرة الكويتية (سعدية مفرح)..تحمل في طياتها مسألة في غاية الأهمية والخطورة، مسألة أن ينتمي الإنسان إلى وطن وتراب يحس انه ترابه..

ربما تجربة (سعدية مفرح) مع المواطنة جعلت من أسطرة النص جداراً تلتجئ إليه القاصة في محاولة لدفع بطلة قصتها لاتخاذ قراراً يسند عاطفتها إلى جوهر ماتملك عندما يكون الحبيب هو من هذا التراب. وأن العاطفة التي تشدنا إليه هي عاطفة الحب الصافي والذي يجعلنا نحس بأنوثتنا وطفولتنا وعالمنا الذي نتخيل الانتماء إليه جنة.

تشتغل القصة (أسطورة) على أربع مستويات (العاشقة، الصديقة، الأم، هو)..

ترينا منى الشافعي في هذا النص مقدار تحسسها لهاجس الصديق في ظل محنة الانتماء، وهي تشتغل في بناء النص تلجأ مجبرة إلى قناع العاطفة لتلبسه على وجوه أبطال النص كي تعبر من خلاله وبذات الحرفية والرومانس المتشكل بتلون جميل عن أفكار وهواجس وظاهرة اجتماعية يكون حلها في فهم متى تعلق المرء بتراب الولادة والانتماء ليصير العشق هو العلاج الوحيد لهذا التشكل. فبين الصديقة والام والحبيب تتوزع هموم الأنثى وتغدو هواجسها خاضعة لقرار يتلون بتلون الأفكار التي تأتي من هنا وهناك..لكن الخيار الوحيد لذلك القلق هو أن تكون له.. لابن هذه الأرض..ولكن كيف..مادام هذا العشق واقع تحت تصور المستحيل (الأسطورة) ورغم ذلك تصنع القاصة حلولاً مفتوحة لهذه المعضلة وتضع الأمل كأول حلول هذا الهاجس:

((أمي تقول : تزوجيه.. حتى تحصلي على..وصديقتي تقول : غريبة أن يُحبَ هذا الإنسان.. وأنا الوحيدة التي تبتسم في عالم الرفض)). قصة (أسطورة ص 42).

قصة (أسطورة) هي قصة عشق من طراز خاص، كتبت بعناية ودراية وكانت اللعبة القصصية فيها تنم عن أداة واعية بتراكيب وجود أنوثتها تحلم جيداً لكن انتماءها قلق فصار ارتهانها بمن تحب يدخل في إشكاليات هذا الوعي لتلتجئ إلى القريب أولاً : الأم والصديقة.

تحاول منى الشافعي أن تمارس صيرورة البناء في الوحدة الروحية للنص، لهذا تذهب إلى عالمها القريب وتأخذ من محيطه نماذج تتأثر فيها لتعطينا شهادة ذات أبعاد متعددة لشخصيات الواقع لكنها في هذه المجموعة تعتمد على ذائقة الحب كواحدة من أقدم الإرهاصات البشرية

التي تعد مخلصاً من الكثير من المشاعر المؤثرة كالحزن والخسارة والنأي عن الوطن.

في قصة (قطتان) ص 47 : تتوارد خواطر نفس قلقة أخرى.وكأن قصص هذه المجموعة تتحدث عن هاجس أبدي تمثل في رؤى الصراع الأول بين ولديَ آدم "ع" حتى حين يشمل الأمر مشاعرنا فثمة ضفتان علينا أن نختار منهما واحدة لكي نمضي بعيداً.

زاوية أمان

تفتش منى الشافعي في قصص هذه المجموعة عن لحظة مفقودة، تبحث عند شخوصها عن زاوية أمان، تحاول أن تغور بعيداً في وصف الأمكنة والذات الإنسانية وكأن هذه المجموعة في كل قصصها هي الحياة في ثوبي رجل وامرأة.

وربما هي تصيب كبد الحقيقة من خلال تصويبهما السهم إلى تلك المعضلة التي شدت الإنسان من خاصرته منذ بدء الخليقة..(هاجس العاطفة).

في قصة (قطتان) يتحول الكائن الذي لا يشعر بثبات حياته مع امرأة واحدة إلى كائن خيالي يفترض الأشياء والمودة من خلال ضياع المكان والشارع والأنثى الحلم، ومابين قطتين بمخالب مختلفة يتخيل هذا المرء حياته بكل عصبية الموقف وأمنية ذاته، قلقه وهو يحصل على شئ من تلك الرغبة من خلال جلسة في مقهى..

المرأة التي يتمناها ويريدها :

((يلمحها وقد أقبلت نحوه تثيرها رائحة الشواء والبخار المتصاعد من أرغفة خبز التنور اللذيذة..تستعطفه بنظراتها الأنثوية المراوغة بغنج ودلال.. تثير النظرات المتوسلة والحركات الرشيقة عواطف الرجل..يعيد اللقمة إلى الصحن..تتمرغ تحت قدميه.. يلتفت يتأمل تلك الأنثى المستعطفة الضعيفة المنتفخة..تتحرك نحوها كل عواطفه وأحاسيسه)) القصة ص/48.

هذا التشكل الإنساني في لحظة الاختيار الذي نتمناه كبديل عن حالة ما. تستخدمه الشافعي في قصص هذه المجموعة بأنماط سلوكية وحياتية شتى وكأنها تقرأ المجتمع من عدة وجوه وهي تغرق في رؤى القلم من أجل البحث والتقاط صور شتى لحياة يكون الحب هو عصبها الوحيد.

الحب متغيراته السلوكية والقدرية والواقعية وقصة (قطتان) التي تمثل خليط من مزاوجات الحلم والواقع تتحدث في سلوكيتها عن حلم مرتبك ومشوش وصعب.

فالرجل هنا يقع تحت تأثير المتخيل والمتمني وهو يجد ما يتصوره خلاصاً يتلاشى في زحمة عنف اللحظة والمخالب التي تدمي بأظافر القدر فيكون التزاوج بين مخالب القطة وأظافر المرأة الجارحة هو التزاوج بين امرأتين، واحدة للحقيقة وأخرى للمتمناة.

تضع الشافعي المكان مثل كل قصصها دالة لمناخ حكاية مشوشة وصعبة التركيب في صورها وأحاسيسها ولكنها مثل كل مرة ومثل طبيب نفساني تقف عند صورة النهاية التي يمكن أن نتوقعها حين نعيد قراءة القصة لأكثر من مرة :

((يعتدل.. يتناول كأس الماء.. أصابع يده اليمنى تبقعها الدماء التي ما تزال حارة.. والتي ما تزال تؤلمه !!

يعيد الكأس ويعيد رأسه إلى الوسادة.. ويعود إلى الشارع الطويل.. إلى عتمة الروح..مردداً.. قطتان !!))

في قصتها التي حملت عنوان المجموعة (البدء..مرتين)، يصادفنا عشق جديد للأمس الذي يأتينا اليوم محملاً بذات العطر القديم للحظة وله نشد فيه حبال الزمن كي لاتشيخ الذاكرة كما الجسد.

يحمل النص في بنائه المستعاد قصة امرأة تعود إليها لحظة المودة المفقودة مع من كانت تشعر معها بسعادة مضافة (سعادة)، الطفولة، المراهقة، المشاركة في الحلم، اللحظة الهانئة، كل شيء.. يطلق النص مساحته في انثيالات انتظار تلك اللحظة..لحظة اللقاء.

تجمع القاصة ذلك البدء الجميل لعودة ثانية بعد أن حكمت عليه ظروف الحياة أن يكون بعيداً..

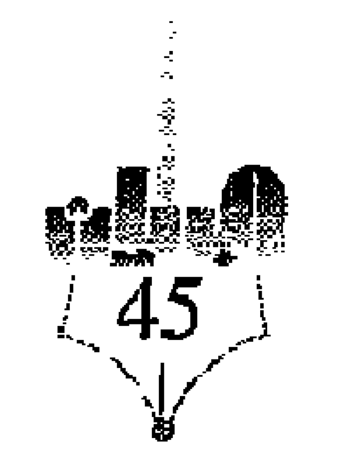
يخضع النص لتأويل العشق بشيء من المحرم، إلا أن براءة الجملة وصفاءها تفضح القصد، فيرينا المعنى شكلا رائقا من حميمة العلاقة الإنسانية التي تسوقها القاصة في نص مليء بشاعرية الجملة ورهافتها، فيما تختفي الموسيقى الروحية وراء الكثير من العبارات والصور حتى تتخيل أن اللحظة الحاسمة مجسدة بالصورة الواضحة والمجسمة للبدء المكرر في لقاء روحين استجمعت فيهما القاصة أنوثة ذكية وفائرة بعد أن أعادت للقارئ مرجعية هذه العلاقة وطقوسها وبيئتها :

((ما تزالين تتفحصين قسمات وجهها الذي ما زال جميلاً وصفحة خدها الوردي الذي يواجهك وكأنك تسمعين دقات قلبها الصافية وتقرئين هواجسها التي احتشدت في صدرها.. "كم هي رائعة أيام الدراسة ؟!")). القصة (صفحة 67)..

يذهب النص بحميمته الرائقة إلى تخيل لحظة ننتظرها نحن وكاتبة القصة، بعد أن نتخيل حجم مشاهد المعاش بين هاتين الروحين..

تسيطر القاصة على مشاعر بطلة القصة وتغرقها قصداً في عاطفة الذكرى لتصل معها إلى الذروة الشعرية والحسية التي تقول :

((وتضمك إلى صدرها، وتختلط دموعكما، وتختنقين بعبراتك، وتشهقين بغصة، بالكاد ترددين : سأوشوش القمر حتى تعودين)). القصة (ص/68).



وهكذا تتوج في النهاية اللحظة، بهوس من مشاعر توصفها القاصة، كما سيناريو فيلم عاطفته مرهونة بما كان موجودا وفقدناه ثم يأتي إلينا بمركب قدري جديد :

((ويدب الحنين في صدرك ومضة حانية، وتتوقد في قلبك جذوة الاشتياق، ويهتف الشوق القديم، شوق السنين الراحلات يرسم في الهواء صورة الأمس البعيد)).

القصة (ص/69).

في قصة (أجنحة من ريح) ص/73. تكتب القاصة قصيدة شعرية بفتنة الحكاية التي تصنع من عزلة الإنسان ووحدته امتداداً لعالم الطبيعة والحرية والأمل المتمثل بحياة (فراشة).

ودائماً تجد الشافعي في المرأة حكايتها الوجودية التي تتعدد في صورها وحاجاتها.

تأتي هذه القصة فيما عداها من قصص مجموعة (البدء..مرتين) محملة بضوء المتخيل في شكل الكائن الرقيق الذي يشعرنا بحياة غير حياتنا ويكون سبباً في الكثير من متغيراتها.

المحيط الضيق

هذا الضوء المحمل بحزمة هائلة من الموسيقى أرانا نصا مكثفاً ومدهشاً بوجدانيته الطبيعية التي تصنع من تلك الكائنات الجميلة منقذة لما يصيبنا من حزن وملل وخسارة.

لهذا تتعمد القاصة في جعل هذه الشحنات المركزة من صور الشعر شاهدة لصناعة النص المتخيل من خلال علاقة كائن بشري بفراشة الحديقة التي تبدأ بذلك التصوير الحافل بالحاجة والرغبة والوصف والتي تعتقد فيه المرأة إن هذا الكائن الصغير يشاركها نفس الحواس والمشاعر والحالة النفسية:

((فوق حوض النافورة راحت تواصل طيرانها المنخفض وكأنها تجر جناحها جراً..ثم تتجه إلى شجرة نخيل تختفي بين سعفها الممتد الطويل.. بالكاد تراها منحنية على زهرة أو وردة.. تشعر بها ثقيلة الحركة..حزينة تائهة.. تتخبط في ذلك المحيط الضيق..نادراً ما تلحظ زهرة ياسمين وقد قفزت لها مبتسمة أو انحنت لها مودعة)). القصة ص/73

إن روح هذه القصة محملة بوجدان صاف يتأمل هدوء الآخر ويحاول أن يؤثر فيه. لكن التأثير يصبح متبادلاً حين تشعر المرأة التي تعاني من هاجس ما إن حياتها ارتهنت بتصرفات هذا الكائن الذي يرفرف بجناحية في طيران وحركة تعبر عن حالة ما تعيشها هي في يومها العادي، فتشد يومها بيوم الفراشة وطقوسها فيكون التأثير واضحا عبر لحظة الترقب وانتظار مجيء هذا الكائن الملون.

تعبر القصة في معناها عن حاجتنا لأشياء في هذا العالم، نتعلم منها دروس تخطي محنتنا.

ولأن النص كتب بشعرية عالية الجودة ظهرت صوره بمكنونها الذاتي والطبيعي منسابة بمشاعر صادقة ومؤثرة لهذا يمكن أن يقال عن هذا النص أنه تعامل بوصفية عالية مع مشاعر المرأة كي تجد حياتها فكانت الفراشة خير اختيار من قبل القاصة لتخليص المرأة من محنتها عندما تكتشف إن لفراشتها الرائعة رفيقاً.

عندها تصل القاصة معنا إلى معنى أزلي للحياة.. هي إن الحياة لا تعاش منفردة :

((ومن بعيد لاحت لعيني فراشتي ترقص الفرح على أوتار زرياب.. تدور على نفسها عشقاً وحباً.. وخلفها فراشة أخرى أكثر من رائعة تحاكي فراشتي جمالاً وفرحة.. ترفرف بجناحيها وتدور في محورها.. تقرب وتبعد عنها بدلال وخفة.. توهمت للحظة إني أحلم.. فركت عينيَ براحة يدي.. تطلعت.. شدني ما أرى.. ضوء من الحب يأتيني يشق زحمة الوحدة.)). القصة/ص 76.

تحمل هذه المجموعة نصوصاً لرؤى مختلفة لكن الحب والعشق المتبادل يسري كدم حار في أوردة كل النصوص.

إنها مجموعة (للحب) فقط!

الحب الذي تصنعه أزمنة التعايش والصدفة وتناقضات المجتمع وصوره المختلفة حتى الخطيرة، وأنموذج هذا التناقض والذي ترصده القاصة من خلال تفشي بعض تلك المخاطر في جسد الجيل الجديد تأتي قصة (القرار) ص/95.

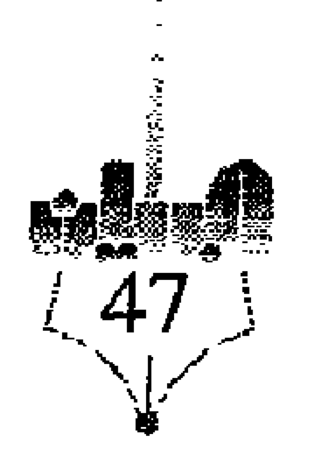
تمتلئ القصة بشعرية الهاجس الذي يسكن جسد المرأة عندما تشعر إنها أصبحت عاشقة. ينساب البوح الروحي وتخيل لحظة اللقاء بمن تهوى ومن ثم تأتي لحظات القلق ومعها قرارات حاسمة بأن يقف هذا العشق عند حدوده المعقولة وينتهي. غير أن الباطن الأنثوي أقوى من قرارات العقل، لهذا تعيش بطلة القصة لحظات الخيار والتبدل بين (أريده) أو (لا أريده).

تصف القصة تلك المشاعر بمشهدية تصويرية مؤثرة تسري فيها لذة القراءة ومتعة التخيل حد الذي تصل فيها القصة إلى نضوجها الدرامي في اكتشاف العاشقة إن من تود يتعاط المخدرات.

هنا يتصاعد نفس القصة وتبدأ ديالوجات الصراع والمعالجة والقرار.

هو يعترف بذنبه لضعف يتمالك روحه ويذهب إلى تعاطي هذا المحرم، المضر.وهي تريد أن تنهي دراما التعلق فيه، لكنها تغط في مشاعر أخرى من الحب.

في طريق العودة يكشف لها رغبته الجارفة فيها وإنها ربما تكون منقذه، لكنها تصر على أن الخطايا بهذا الشكل ينبغي أن تأتي بنهاية محسوبة هي أن تغادره كما فكرت قبل لحظة



الالتقاء به في المطعم.

النهاية في قصة (القرار)

تحسبها القاصة إلى صالح المجتمع وهو ينتصر على الآفات الضارة.وهذا يعني انتصار الحب على المخدرات، وأن العشق يمكن أن يصير بهاجسه الإنساني الدواء الشافي لمثل تلك الأمراض الخطيرة.

في قصة القرار مشهدية عشق تنساب في صور التخيل والعاطفة التي تشد الأنثى لما تريده. تظهر المرأة قوية بفضل ماتمتلك من الرغبة. يظهر الرجل ضعيفاً بسبب إدمانه على الدخان الخطير.

في لحظة حاسمة تقرر هي أن تقترن به اعتقاداً منها إن محبتها وشجنها لأجله سيكون خلاصاً له من هذا الموت البطيء.

هو يقتنع بأن هذا القرار المفاجئ والحاسم هو الدواء الشافي فيرمي السيجارة ويمضي معها بعيداً:

((لم يتمالك نفسه.. أدهشه القرار.. ذهل.. نسى أنه يقود السيارة.. ترك المقود للحظة.. حتى صرخت به : انتبه ياعزيزي.. إنني مازلت عروس اللحظة.. لا أريد أن أموت..

نظر إليها..نظرات حب واعتزاز.. يده مثبتة بكل ثقة على المقود.. وسيجارته باليد الأخرى.. ياحبيبتي.. وهذا أول الغيث..

أطفأ السيجارة.. رماها من النافذة.. تلاشى الدخان.. احتواها الطريق..)) القصة (ص 105)....

في قصة المطاف ص/109. تلجأ القاصة إلى حدث جديد ليس فيه امرأة ورجل. بل فيه امرأة وشيخوخة وضياع يذهب فيها إلى نهاية عمر من حياة مربية سكنت في أحشاء البيت وأجياله وفجأة تهبط الشيخوخة ويكون التفكير بالاستغناء عنها في اجتماع عائلي أثناء دقائقه تستعيد المرأة الشغالة كل تلك الأيام وتبحث عن مصير جديد لاتعرفه.

تقرأ منى الشافعي شخصية قصة المطاف قراءة وجدانية تحقق فيها رؤيا الداخل الذي يصيب بعض الناس لقدرية تجبرهم على أن يكونوا خدماً للآخرين حين تنقطع عندهم حبال الصلة الأسرية والنسب فيكون بيت المخدوم هو كل حياتهم بما يشبه علاقة الرقيق.

ترصد القاصة هذه الظاهرة التي تكاد تكون شائعة في مجتمعها وتسلط عليها الضوء بتفاصيلها الإنسانية الدقيقة وبصياغة درامية لاتخلو من شاعرية السرد ورهافة الجملة الحزينة وهي تطرق المسامع بلحنها الدامع لتحدثنا عن خواطر امرأة يجتمع حول مصيرها الجميع بعد أن داهمها العمر ولم تعد ذات فائدة.

في شريط سينمائي تستعيد الخادمة أزمنة البيت وتحاول أن تحصل على تكريم يليق بها نتاج هذا

العمر من الكد وتربية أجيال المنزل :

((كنت تحبينهم جميعاً..الأولاد.. البنات.. سهرت على راحة الجميع.. كبروا بين أحضانك.. ترعرعوا.. نشأوا.. تزوجوا وأنجبوا أحفاداً صغاراً)).

القصة ص 109

كبرياء السيدة

هذا العمر تخطه الخادمة بلحظات في شريط الذكريات وأهل البيت يتداولون في مصيرها، وعلى الرغم من الخيارات المطروحة ومنها أن ترمى في دار العجزة إلا أن كبرياء السيدة رفض كل تلك الأطروحات واتخذت قرارها بالرحيل بعيداً بعد أن تلملم أغراضها.

قصة المطاف هي دراما لشريحة اجتماعية صنعها التفاوت الاجتماعي. ولنقل إنها صنيعة الفقر والغنى وهي بعض نتاج الصراع بينهما.

والقصة ترينا في صورة الأسى انتصار الغنى على الفقر في لحظة رحيل الخادمة ولملمت حاجياتها، وفي جانب نرى إن القصة تتحدث عن انتصار إنسانية المرأة في عدم خضوعها لرغبات المصير التي تطرحها العائلة وفي ذلك انتصار الفقير على إرادة المالك الغني.

القصة بمستويات الرؤية التي فيها تعالج مسألة حياتية تخضع للتعدد الطبقي في المجتمعات الغنية ولكنها كتبت هنا بشاعرية الحكاية التي تصلح لتكون درساً لحياة الآخرين يقول لنا : إننا علينا أن نكرم من يحسنوا لنا بهذه الطريقة ولا نتخلى عنهم أبداً.

((تتحشرج الكلمات في داخلك المجروح.. يشتد عليك الألم.. يتدفق دمك بغزارة أمام عينيك فتطفر دموعك ساخنة مختلطة بحمرة دمائك.. تشعرين بأن صوتك يهرب منك ولكنك أيضا تحاولين فترددين : سألملم.. أشيائي.. !!!)) القصة ص/114.

قصص هذه المجموعة تكرس واقعاً معاشاً للحظة اجتماعية متفاوتة، بل إنها كتبت بطريقة كان فيها البوح يصل إلى مستويات عالية الوصف والجرأة وكأنها هنا تشد في جانبها الحسي نوعاً من ايروتيكيا العلاقة بين الأنوثة والذكورة.

أعتقد أن منى الشافعي قد صنعت في كتابها الجميل هذا رؤيا واضحة للكثير من إشكاليات العلاقة بين اثنين وأغلبها بين الرجل والمرأة وفي عدة مواقع.

بدءاً من مكان العمل وانتهاءً إلى سرير الزوجية.

إنها في هذه المجموعة ((البدء.. مرتين)) تثير فينا سرداً شعرياً مرهفاً، وتحيلنا إلى العيش في أجواء من رومانسية الحدث الإنساني بسعادته وحزنه. وقد سيطرت الكاتبة على توازنات النص ومشروطيته فكانت حكايتها تتراوح بين الواقعية والفنتازية وكان الخلط بينهما يصنع للقارئ حكاية مصورة وتحتفي بمعالجات روحية واجتماعية وحضارية كثيرة.

حقا إنها مجموعة قصصية تستحق القراءة.!!





قضايا النوع الأدبي في الدراسات النقدية الحديثة

بقلم: د. عبد المالك أشهبون
(المغرب)

لا بد من التأكيد على أن أسئلة النوع الأدبي، شكلت الأسئلة الجوهرية التي لا يمكن تجاهلها أو إقصاؤها في تاريخ الأدب بصفة عامة، وذلك لسبب بسيط، هو أنه لا يمكن تصور أي نص أدبي منفصل عن جملة العناصر البانية لصرحه المعماري، والتي تؤسس جوهريا كينونته النصية، وتَسِمُه بهذا الميسم أو ذاك. وذلك من منطلق الإيمان بفكرة مأثورة في الدرس الأدبي مفادها: أن لكل نوع أدبي معاييره القبلية، وقواعده المفترضة التي تميزه عن غيره، والتي تدفع الكاتب أن يختار هذا النوع الأدبي أو ذاك، ومعه يختار قاموسه اللغوي، وتقنياته التعبيرية، ومادته التي يفترض أنها تتوافق وتتلاءم وتتناسب مع طبيعة هذا النوع الأدبي المنتخب، ولا تتنافر معه.

كما أنه، وفي الآن عينه، لا مجال للحديث عن وجود نص خالص وخال من المقومات التي يشترك فيها مع غيره من النصوص، ولا للحديث، كذلك، عن درجة الصفر في أي نص أدبي مهما كان...فالنوع الأدبي، بصفة عامة، هو ميثاق ضمني للتواصل، يوجه اختيار القارئ ويبرمج عملية القراءة، ويضفي على النصوص «شرعية أدبية» ما في الحقل الثقافي العام، ويدرجها ضمن سلسلة أدبية تضمن لها انتماءها إلى شجرة نسب ما في تاريخ الآداب.

فلكي يصبح النص الأدبي واقعة أدبية «حقيقية»، ويتأتّى له أن يندرج في هذا الصنف الأدبي أو ذاك، لابد له من أن يستحضر التقاليد والأعراف والقواعد التي توحي بانتمائه إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة،

يستشفها القارئ الفطن، ويستجليها من ثنايا سطور الكتابة.

بالعودة إلى النقد الغربي، قديمه وحديثه، سنجد أن أسئلة النوع الأدبي أثارت جدلاً كبيراً ولا تزال، حيث غدا هذا الموضوع أكثر تداولاً، سواء في نطاق دراسة أصول فنون القول الأدبي، أو في التطور الذي لحق تلك الفنون. إذ إن النقد الغربي، على العموم، لم يختلق معايير صارمة لتحديد ماهية النوع الأدبي. وإن كانت معايير المأساة قد تحددت منذ زمن أرسطو، فإن معايير الرواية(مثلاً) لم تتحدد بعد بسبب تغير أشكالها، وانفتاحها على بنيات نصية متعددة، كما أن الأجناس الأدبية التقليدية الثلاثة: الغنائي والملحمي والمسرحي، تتميز حيناً بمعايير شكلية، كطريقة الأداء: إنشاد، قص، تمثيل، وحيناً آخر بمعايير تاريخية؛ «حيث يرى الرومانسيون . ومنهم فكتور هيغو(V. Hugo) في مقدمة مسرحيته "كرومويل"(Cromowell) . أن الأجناس الأدبية تقابل ثلاثة أطوار من عمر البشرية: البدائي، والقديم، والحديث. يتفرع كل نوع من الأجناس الثلاثة الكبرى إلى أنواع: «فالمسرحي يتفرع إلى مأساة وملهاة ودراما، ويتفرع الملحمي إلى ملحمة ورواية وأقصوصة، وهكذا...»(1). أما الرواية فيمكن أن تضم أنواعاً صغرى تحتها، ومثال ذلك:رواية المغامرة، الرواية البطولية، الرواية، البوليسية... فيما تشمل هذه الأخيرة: رواية اللغز البوليسي، والرواية ذات المفاجآت...

بناء على هذه المعطيات، أصبح من الضروري إحاطة النص الأدبي بالمعرفة التاريخية التي تحيل على طبيعة هذا الفن الأدبي، وهي معرفة تحفر في تكوينه الجينالوجي لتستشرف أبعاده في صيرورة تكونه وتطوره وازدهاره.

وهذا ما سبق أن نبه إلى أهميته فردينان برونوتيير ((Brunetière 1849 . 1906) الذي يرى أن نظرية التطور التي اقترحها في دراسة تاريخ الأدب، لا ترمي إلى بعث الماضي الأدبي . لمجرد بعثه . بقدر ما تستهدف توضيح تسلسلات العوامل، وردود فعلها في الكائن الأدبي طول رحلته عبر الزمان والمكان، آخذة ومعطية، متحركة وثابتة، خالقة في آخر الأمر نوعاً جديداً يجمع عناصره من بقايا نوع سابق، ليجسد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر. وهكذا قاده تطبيق قوانين التطور في البيولوجيا على عالم الفنون إلى عقد نوع من المقارنات بينها، «فالملحمة مثلاً تشبه الكائن البيولوجي في أنها تنشأ وتتطور ثم تنقرض. وانقراضها لا يعني فناءها، وإنما يعني أن بعض عناصرها جعل أساساً لنوع آخر كالمسرحية مثلا أو الرواية النثرية...» (2).

ومن منظورنا الشخصي، فإن



الاستئناس بنظرية برونتيير هاته، لا يلغي فكرة جوهرية مفادها: أن الأعمال الأدبية العظيمة تظل محتفظة بقيمتها الفنية حتى بعد انقضاء وضعها التاريخي الذي نشأت فيه، كاستجابة جمالية من الأديب لحاجات مجتمعه.

ولقد اختلف الباحثون في تحديد الضوابط الشكلية أو الدلالية الجامعة لمفهوم النوع بكل مشمولاته. فهل هو النوع أم النوع أم النمط؟

في البداية، هناك من يقترح تمييزاً بين الأنواع والأجناس الأدبية، وهو اقتراح لا يحمل الكثير من التعقيد في حد ذاته. إذ يدخل في مضمار الأنواع الأدبية التصويرية الكبرى حسب هذا التصور النقدي: الغنائية والملحمية والدرامية، وهي الأنواع التي ظلت، حتى وقت قريب، تشغل الباحثين في مجال نظرية الأدب. في حين تندرج في نطاق الأجناس الأدبية كل من: القصة القصيرة، الرواية، المسرحية، والقصيدة...الخ.

من هنا يؤكد البعض أن النوع الأدبي «مؤسسة»، كما هو شأن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة. وأنه بإمكان المرء أن «يعمل من خلال تلك المؤسسات القائمة، ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أو يشارك في السياسات أو الشعائر؛ كما أنه بإمكان المرء أيضاً أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك»(3).

من هذا المنظور الخاص، سنجد أن «الأنواع» أو «الأجناس» هي بمثابة تنميطات مفهومية نظرية لا توجد بالضرورة بشكل نقي، «ويمكن بالتالي لـ«نوع» واحد أن يستوعب بهذه الدرجة أو تلك، أساليب الأنواع الثلاثة مجتمعة. ومن هذا المنظور أيضا، فإن النصية تقع في إطار«الأنواع» في حين أن «النص» يقع في إطار«الأجناس»» تمثل النصية، هنا، بالنسبة للنص ما تمثله الدرامية بالنسبة للمسرحية، وما تمثله السردية بالنسبة للأجناس الأدبية السردية المختلفة. وإذا كانت تلك الأنواع الكلاسيكية قد صنفت منذ أرسطو حسب المحاكاة، فإن النصية تقوم أساساً على التطويح بالمحاكاة، وتقويض تمثيل العالم أو مشابهته إيقونياً(4).

أما بخصوص مفهوم «النمط» (Type)، فهو أكثر وضوحاً من النوع، ذلك أن النص الأدبي يتحدد نمطه من خلال مقصديته، ومن طريقة تنظيمه. وعلى هَدْي ماسبق، نستطيع أن نتحدث، بكثير من الاطمئنان، عن أنماط الخطابات الأدبية التالية:

. نصوص سردية((Textes nar-ratifs : وتنهض على فعل الحكي.

. نصوص وصفية(Textes de-scriptifs): وترتكز على فعل الوصف.

. نصوص تفسيرية(Textes ex-plicatifs): وتقوم على فعل التفسير.

. نصوص تنبيهية(Textes injonc-tifs): وتستهدف الحث على الفعل.

. نصوص حجاجية(Textes ar-gumentatifs): وتروم فعل الإقناع .

. نصوص شاعرية(Textes poé-tiques): وتنهض على فعل الإنشاد.

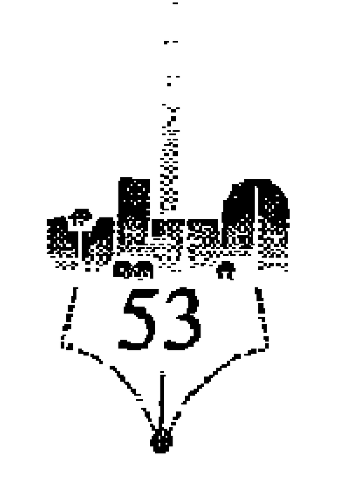
. نصوص مسرحية (Textes théâtrales): وتعتمد على فعل التمثيل.

وبعد تمثلنا لهذه التمييزات، يتضح لنا أن مفهوم "النوع" هو أكثر تقلقلاً واهتزازاً من "النمط"، لأننا نجد في كل نوع أدبي(رواية، شعر، مسرحية، نص حجاجي..) نصوصاً أدبية تخضع إلى نسق معين من قواعد العملية التلفظية الخاصة بهذا النوع الأدبي أو ذاك، غير أن هذه النصوص يتم اختراقها من خلال سجلات أدبية مماثلة لأجناس أدبية أخرى، وهذا ما يستشعره القارئ من خلال طبيعة القضايا المتشابهة التي يعالجها هذا النوع الأدبي، مثال ذلك ما نجده في الرواية باعتبارها نوعاً أدبياً يتم اختراقه عادة بسجلات متعددة منها ما هو ملحمي، أو شاعري، أو مسرحي...

هكذا يمكن اعتبار النوع الأدبي أحد القوالب الفنية التي تصب فيها . عادة . الآثار الأدبية المعروفة في تاريخ الأدب. وبموجب القول السابق، تغدو المسرحية وكذا القصة والرواية...كلها أجناس أدبية، بحسب ما تحمله في تكوينها الداخلي من تقاطعات، تحيل على هذا النوع الأدبي أو ذاك. فمنذ عصر النهضة بأوروبا حتى أواخر القرن الثامن عشر، كان الاعتقاد شائعاً بأن كل نوع أدبي يتميز تميزاً واضحاً عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لأنه«يخضع لقواعد خاصة به لا بد للأديب أن يتقيد بها. وكثيراً ما كانت المقالات النقدية في ذلك الوقت تتناول الموازنة بين نوع وآخر أو شرحاً للقواعد التي تحكمه»(5).

إلا أننا . وبالعودة إلى الأزمنة الكلاسيكية . سنلفي أن المنشغلين بالحقل الأدبي، كانوا يعطون أهمية قصوى إلى مقولة النوع الأدبي أكثر من انشغالهم بالأثر الأدبي نفسه، وهذا الموقف ينسحب على تقويم الآثار الأدبية كذلك، حيث بات الحكم على ضعف أو جودة الأثر يتحقق من خلال مدى استجابته لقواعد النوع الذي يندرج في نطاقه.

وعليه، فإن مهمة ملء خانة النوع الأدبي، كانت أسبق من فكرة الخلق الأدبي من منظور الكتاب وقتذاك. فقد كان الانشغال بالنوع يقع موقع الصدارة من الانشغال بالأثر الأدبي الذي كان عليه . وفقاً لتلك الرؤية الخاصة . أن يتناسب ومعايير النوع الأدبي والذي يتأطر في خانته، وينتسب إلى سلالته.



على هذا النحو، تكون مساحة حرية التعبير ضيقة، وتغدو مع مر الزمن أكثر انغلاقاً، وذلك «بفعل المقتضيات الداخلية للكتاب نفسه(...) أو بتعبير آخر من جراء انتمائه وانتسابه إلى نوع أدبي ما، وإذا انتمى العمل إلى نوع آخر فالمقتضيات ستكون آنذاك مختلفة»(6) .

ولقد استمر الحال على ما كان عليه إلى أن ظهرت أصوات قوية تجادل في هذا التصور التقليدي المترسّخ؛ أصوات دخلت في حوار قوي ولجوج مع هذا التصور، وصل إلى حد طرح مفهوم النوع الأدبي نفسه موضع تساؤل وتشكيك، ومدى مشروعية ما يمتلكه من أولوية على مفهوم الكتابة عموماً، والأثر الأدبي خصوصاً.

وهنا ظهر الموقف المتطرف الذي تزعمه التيار الرومانسي في الأدب الغربي الذي لم يرفض الامتثال لإملاءات قواعد النوع الأدبي فحسب، بل شكك في وجود هذا المفهوم(النوع الأدبي) في حد ذاته(7). على أن أهم ما جاءت به الرومانسية بالدرجة الأولى، هو«هدم فكرة «نقاء الأنواع» الكلاسيكية، وهو ما خفف من سيطرة الثلاثية القديمة، وفتح المجال لأنواع جديدة مختلطة ومفتوحة على التغيرات الجديدة»(8).

وفي النطاق نفسه، رفضت النظريات الأدبية الحديثة، من الشكلانيين الروس إلى البنيوية، فكرة النوع الأدبي لعدم ملاءمتها للنتاج الفعلي، وتوقفت عند حدود النص و"الأدبية" . من هنا، فإن كل دراسة لهذا الموضوع لا يجب أن تلغي النسق الثقافي العام؛ ونعني بالنسق الثقافي . بكل بساطة . كل المواضعات (اجتماعية، دينية، أخلاقية، جمالية...) التي تفرضها لحظة تاريخية معينة، والتي يَقْبَلُها ضمنياً كل من المؤلِّف وجمهوره. وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو« "النص الثقافي" الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحُدُّ من مدى تساؤلاتها... وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أي نص مغلقاً أو متوحداً، أو مصوغاً من كتلة واحدة»(9).

من جهة أخرى، هناك أيضاً صعوبة تنضاف إلى موضوع دراسة الأجناس الأدبية، وترتبط تلك الصعوبة بالطابع المتميز لهذه المعايير الجمالية التي يفترضها هذا النوع الأدبي أو ذاك، فالأعمال الخالدة، من منظور تودوروف(T. Todorov)، تخلق، بشكل أو بآخر، نوعاً أدبياً جديداً، في الوقت الذي تخترق فيه قواعد النوع الذي كانت تندرج في سياقه من قبل، لهذا السبب يشدد جون ماري شيفر على أن «الهوية التجنيسية التصنيفية لنص ما تظل دائماً مفتوحة»(10). أما موريس بلانشو(M.Blanchot)،

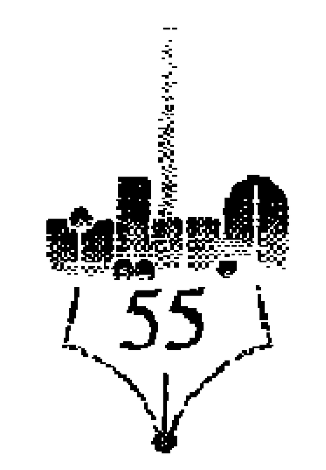
فيربط ما بين العصرية وهدم الأشكال الأدبية: في حين نجد أن بنديتو كروتشه (B. Croce) يرى في النوع الأدبي مبدأ لتصنيف المؤلفات الفردية(11).

وتجدر الإشارة، إلى أن الأجناس الأدبية تخضع لعدة استراتيجيات تأليفية أكثر تعقيداً مما يتصوره الباحث الذي يسعى في معالجة هذا الموضوع إلى اختزال هذه الأجناس، وتصنيفها بطريقة تبسيطية. إذ إن للنوع الأدبي وظيفة براغماتية بالأساس، خصوصاً في بعض الفترات الأدبية التي تشتد فيها وطأة سلطة بعض النظريات على المؤسسة الأدبية(12) .

ولعل هذا ما دفع جون ماري شيفر (Jean -Marie Scheffer) إلى استخدام مصطلح «التجنيس»«La générecité» بدل «النوع»«genre». من هنا تجب ضرورة النظر إلى مفهوم التجنيس باعتباره عاملاً دينامياً في إنتاج واستقبال النصوص الأدبية، لا باعتبارها مفاهيم ثابتة ساكنة لا يلحقها التغيير والتحول. وهذا ما جعله يميز بين النوع والتجنيس: «فالنوع الأدبي ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، كما يُبَنْيِنُ بعض أنواع القراءة، أما التجنيس فيعتبر عاملاً منتجاً لتَكُون النصَّية»(13).

من كل ذلك، ندرك أن ما يقترحه شيفر هو تبني مقاربة نصية معينة، يتحدد من خلالها التجنيس كوظيفة نصية بالأساس، ذلك أن فكرة النوع ككيان خارج . نصي «Extratextu-elle» مؤسس للنصوص، يمكن قبولها نسبياً منذ أن نعتبر النص كنظير لموضوع مادي، وهو ما أطلق عليه "شيفر" نفسه مفهوم النص ـ الجهاز العضوي«Texte organisme»، وهي الفكرة التي تعود إلى العصور القديمة، والتي لم تصبح وجيهة بالفعل إلا في إطار النظريات الإستيطيقية ذات المنحى الرومانسي.

إن تصوراً مثل هذا، يؤدي إلى تكريس التماثل بين النص والموضوع المادي، وهو التماثل الذي لا يتطابق نهائيا مع الظاهرة النصية، بوصفه نسقاً لسانيا وسلسلة مفتوحة، لا نسقا بنيوياً مغلقا. ففي سياق التمييز بين مفهومي: «النوع» و«التجنيس» دعا جون ماري شيفر إلى اعتبار «النوع» مقولة للتصنيف الاستعادي، في حين يجب تمثل مقولة«التجنيس» بصفتها تضطلع بوظيفة نصية بالدرجة الأولى. إذ ليس هناك تماثل بين الوضع الإبستيمولوجي لهاتين المقولتين اللتين تأتلفان كما تختلفان حسب المعطيات السوسيوثقافية، ليخلص شيفر في الأخير إلى أن الفاعل الأساسي في تحديد طبيعة النوع الأدبي لهذه النصوص ليس عنصرا واحدا، وإنما هناك محددات



متعددة يمكن أن نجمعها في مستويين اثنين هما: مستوى التأليف من جهة، ومستوى القراءة، على اعتبار أن كلا منهما يعتبر عنصرا مهما في إضفاء الصفة النوعية على النصوص، وبالتالي إكساب التجنيس صفة التعدد من جهة أخرى...

فكل حديث عن إشكالية النوع الأدبي، لا بد وأن يأخذ بعين الاعتبار مقومين أساسين من مقومات تشكل النوع الأدبي وتلقيه:

أولاً . النوع الأدبي: وهو شكل من أشكال التعبير والتواصل الفني في زمن من الأزمنة. ويتبلور النوع من تكرار بعض الثوابت الفنية التي يُتصور أنها أساسية بالنسبة للأعمال الأدبية، وذلك من خلال هيمنة بعض الثوابت الشكلية والدلالية التي ينبني عليها هذا النوع الأدبي أو ذاك، وهذا ما يحيل قراءتنا لعمل أدبي ما يستتبع مباشرة تفكيراً في نقط الاتفاق والتقاطع بين هذا العمل أو ذاك، إذ لا وجود لنص وحيد، ينمو ويتطور خارج منظومة النصوص الأخرى التي يتفاعل ويتقاطع معها أو يتمايز عنها.

ثانياً . التجنيس: وهو مفهوم مولِّد لتشكل النصِّية، ويقترب هذا المفهوم من مصطلح آخر سبق أن رسخه جيرار جونيط لدى حديثه عن التفاعل النصي، هو «النصية الشاملة» «L'architextualité»(14)، وهذا المفهوم يجعل من دراسة علائق الانتساب بين النصوص موضوعاً مركزياً له.

على هذا المنوال، يفترض أن أي تشكل للنوع الأدبي لا يتم بمعزل عن نصوص أخرى، يدمجها في نسيجه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وذلك في نطاق ما بات يعرف لاحقاً بـ«العلاقات التناصية» التي يحيل عليها النص في سياق تشكله المنوعي، أو في نطاق أكبر هو نطاق العلاقات «عبر النصية»«La transtextualité» .

من هنا يمكن القول، إن كل نص يقوم بتعديل نوعه النوعي. ذلك أن التركيبة النوعية لنص محدد لم تكن أبداً (إلا في حالات استثنائية نادرة جداً) مجرد تكرار أو تضعيف للنموذج النوعي الذي يتشكل من خلال تصنيف النصوص(المفترض مسبقاً) في سلالة النموذج النوعي الذي يتموقع فيه.

ومع ذلك، فإن الباحثين في مجالات الشعرية المعاصرة، يصرون على أهمية الانكباب على قضايا النوع الأدبي، ومرد هذا الانشغال بالضبط، يكمن في طبيعة تقاليد الكتابة التي كانت تفترض تنوعاً في فنون القول، وتلزم الكاتب بأن يضع ما يكتبه ضمن قائمة من الأعمال التي تنتسب في عمومها إلى هذا النوع الأدبي أو ذاك، وبذلك الإجراء التجنيسي يتم تصنيفها في نطاق ما يعرف بالآثار الأدبية، ومن

خلال ذلك التصنيف تحوز على شرط تداولها وتلقيها في استراتيجية أفق انتظار فني محدد. وهذا التمثل الفني يرى في النوع الأدبي خزّاناً هائلاً من التقاليد الأدبية، والسجلات الأسلوبية الضرورية في التمثيل والتعبير...

مراجع وهوامش:

1 . لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، لبنان، ط:1، 2002، ص:68.

2 . أحمد كمال زكي: "دراسات في النقد الأدبي"، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط:2، 1980، ص:28.

3 . رينيه ويليك وأوستين وارين: "نظرية الأدب"، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ب ت ن)، ص:237.

4 - محمد جمال باروت: " في منطق ما بعد الحداثة"، مجلة : الكرمل، العدد 52، 1997، ص: 157.

5 . مجدي وهبة و كامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984، ص: 141.

6 - Tzvitan Todorov : "'Poétique de la prose"'.Ed: Seuil. 1978. p: 95.

7 - Ibid. p": 9.

8 . رشيد يحياوي: "مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية"، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط:1، 1991، ص :50.

9 . عبد الفتاح كليطو: "المقامات"، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط:1، 1993، ص:8.

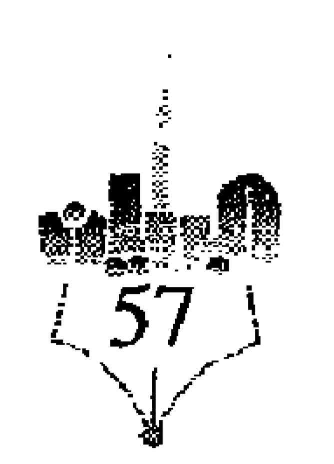
10 . Jean - Marie Schaffer": "Qu'est ce qu'un genre littéraire"، Ed Seuil، Paris، 1989، p: 148.

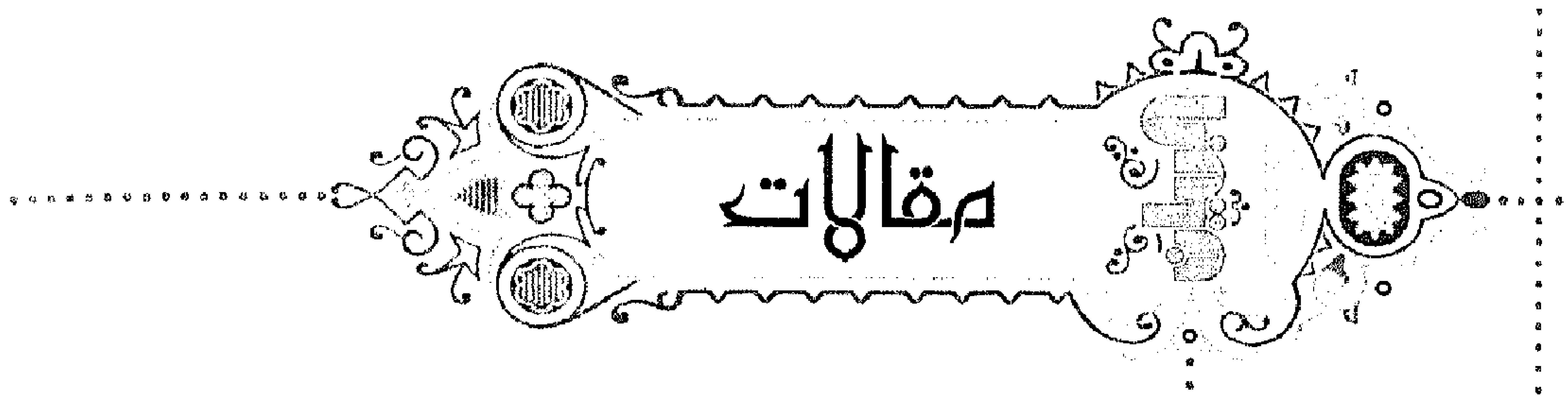
11 . لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مرجع سابق، ص:67.

12 - Jean-Marie Schaffer": "Qu'est ce qu'un genre littéraire"، Op.، Cit. ، p:128.

13 - Jean –Marie Scheffer": "Du texte au genre littéraire"، In "Théorie du genre"، Coll. Points. éd : Seuil .Paris .1986، p:199.

14 - Gérard Genette : "Palimpsestes"'، Ed. Seuil، Coll. Poétique، Paris، 1982، p:12.





في كتابه "الشعر في الكويت"

د. سليمان الشطي يقدم دراسة قيمة

متتبعاً الروافد الشعرية الكويتية من منبعها إلى مصبها

بقلم: ليلى محمد صالح
(الكويت)


د. سليمان الشطي

للأدب اليوم رسالة ووظيفة يقدمها الأديب لمجتمعه، فهو يكافح بقلمه وفكره وأدبه في سبيل رفعة وطنه الذي يعيش فيه، بل هي واجب انساني مفروض على الكتاب والباحثين أن يساهموا ويتقصوا الجوانب المضيئة لتاريخ أدبهم وثقافتهم.

والحياة الأدبية الثرية تستمر بالباحثين الحقيقيين لأنها تكسب معاني جديدة للمجتمع، فالأدب اليوم هو المنارة والهداية المشرقة لحضارة الوطن أمام عالم مليء بالتحديات الصعبة.

في الكويت نجوم من الأدباء والدارسين والباحثين أسهموا في إثراء نهضة الكويت الحديثة من خلال ما قدموه من إصدارات أدبية وعلمية وفكرية، وما سجلوه من تجارب نقدية وتوثيقية لها بصمات حافلة بالإنجازات.

من هؤلاء النجوم الأديب الناقد والباحث د. سليمان الشطي الذي ساهم مساهمة كبيرة من خلال العديد من البحوث والدراسات في تأسيس التاريخ الثقافي والأدبي الحديث، وغاص في جذور الأدب الكويتي التحليلية والتوثيقية.

فهو أديب وناقد وباحث، يجمع في أسلوبه الأدبي والفكري بين الأصالة في الإبداع وبين دلالة الرؤية العميقة والصور الواضحة التي تجذب القارئ لإبداعاته يستوفي الموضوع حقه ولا يكتب إلا عن دراية تاريخية وخبرة، فهو أديب وباحث لا تنقصه التجربة ولا تعوزه الخبرة.

عطاءاته الأدبية التحليلية:

في عام 1994م صدرت له دراسة نقدية توثيقية وتحليلية عن القصة القصيرة وهي (مدخل القصة القصيرة في الكويت) مكتبة دار العروبة في الكويت في عام 2007 صدرت له دراسة حول المسيرة الشعرية في الكويت بعنوان (الشعر في الكويت) مكتبة دار العروبة في الكويت.

تلمسنا جانب الوعي الحاذق وحسن الانتقاء والاختيار لقصائد الشعراء.. كما لمسنا نقداً بلا تعسف ورؤية علمية ثاقبة للمعطيات الأدبية.

عطاءاته الإبداعية القصصية:

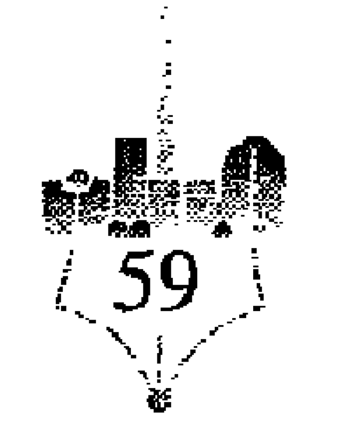
قصص الأديب سليمان الشطي عبارة عن لوحات فنية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، تمتاز بأسلوبها الفني المتميز بالتدفق اللفظي كما تدل على ثقافته العريضة، وعلى عمق فكره في ربط الشكل والمضمون بالأحداث الفكرية والاجتماعية والسياسية.

الصوت الخافت – مجموعة قصصية صدرت عام 1970م./ رجال من الرف العالي – مجموعة قصصية صدرت عام 1982م./ أنا الآخر- مجموعة قصصية صدرت عام 1995م.

إلى جانب العديد من الدراسات والبحوث النقدية والأدبية.

سليمان الشطي والشعر في الكويت عرض تاريخي تحليلي لتوثيق الشعر الكويتي

قدم الدكتور سليمان الشطي لعشاق الشعر في الكويت دراسة قيمة وثق من خلالها تاريخ الشعر في الكويت مستعرضاً مسيرته الفنية منذ تأسيس دولة الكويت في القرن السابع



عشر ميلادي إلى العصر الحالي.

هذه الدراسة توثق وتؤرخ الإنتاج الشعري لشعراء وشاعرات الكويت، منذ البدايات الأولى عام 1827م الشاعر عثمان بن سند حتى عصر الشباب المبدعين مستنداً على العديد من المصادر عن تاريخ الحركة الإبداعية الشعرية في الكويت، وما تحتويه من قصائد الشعراء المتنوعة من حيث المضامين التقليدية الموروثة أو مضامين جديدة تحمل الابتكار والحداثة في تصوير صدق اللحظة وانفعالها، ومدى التحام هذه القصائد مع القضايا العامة وقضايا الوطن الخاصة.

يتكون الكتاب من اثني عشر فصلاً.

يأتي الفصل الأول بعنوان – روافد تتشكل- يتناول من خلاله البدايات الشعرية منذ تأسيس دولة الكويت ودور الشعراء الذين كان لهم الأثر البالغ على الحركة الشعرية الحديثة مثل عثمان بن سند وعبدالجليل الطبطبائي وخالد العدساني وعبدالله الفرج وصقر الشبيب الذي خرج عن تقاليد الشعر السائد حيث التأمل من خلال قصائده ذات الحكمة والرؤية الفكرية. كما يتناول الشاعر خالد الفرج مشيراً إلى أنه خطا خطوة مهمة في جعل القصيدة شكلاً ومضموناً مستجيبة لحوادث المرحلة دون أن يفقد صلته بنظام القصيدة الموروث ويجعل فن الشعر تجربة متصلة بأحداث الحياة، ويشير إلى النزعة القصصية المبكرة عند خالد الفرج، ثم يختم الفصل بالشعراء الفقهاء المعلمين ومنهم الشيخ عبد العزيز الرشيد، وراشد السيف ومحمود شوقي الأيوبي.

الفصل الثاني بعنوان: الخروج عن المألوف – في هذا الفصل يتحدث المؤلف عن إطلالة ثلاثينات القرن العشرين حيث نضجت ثمرة الجهود وتفتحت مسام الطموح وتشكلت دولة الكويت الحديثة وبرز شعراء لهم دور في إثراء الشعر الكويتي مثل فهد العسكر وعبدالمحسن الرشيد.

الفصل الثالث : الشعر تفاعل سياسي واجتماعي- حيث يبين المؤلف أن للشعر تفاعل سياسي أدى إلى بروز القصيدة السياسية التي تدعو إلى القومية العربية، وفي هذا المجال يبرز دور الشاعر أحمد السقاف والشاعر عبدالله سنان ومحمد المشاري وعبدالله حسين الذي يصفه المؤلف بأن قصائده تسير في ركب القضية الأساسية عنده وفي الدعوة للقومية العربية والمواقف الوطنية المتصلة بها.

الفصل الرابع- مفصل الحداثة- يتحدث فيه المؤلف عن أسس النهضة مع تدفق البترول حيث شحنت عام 1946م أول شحنة بترول، كما برزت البعثات للخارج، وظهرت مجلة البعثة عام 1946م، ثم تلتها مجلة الرائد، ومجلة البيان،ويذكر المؤلف تجربتين متميزتين في الشعر الحديث هما، الشاعر أحمد العدواني، والشاعر علي السبتي.

لقد كان الشاعر أحمد العدواني من أوائل المبعوثين إلى القاهرة عام 1939م ساهم في النشاط الثقافي الذي يقدمه بيت الكويت في القاهرة وعندما عاد إلى الكويت كان صوتاً شعرياً بارزاً في حركة الشعر الكويتي يطمح دائماً في تجاوز ما وصل إليه سابقوه.

أما عن الشاعر علي السبتي فيرى المؤلف أنه مع السبتي دخل الشعر الكويتي مرحلة الحداثة الشعرية من خلال قصيدته (رباب) 1955م في شكلها الشعري الجديد الذي أصبحت له الصدارة في ستينيات القرن العشرين

الفصل الخامس- جيل الستينات يتقدم نحو الحصاد- ويتناول المؤلف في هذا الفصل نتاج خالد سعود الزيد الذي انطلقت تجربته الأولى من قاعدة تراثية راسخة اتحدت إلى خمسة عقود أثمرت ثلاثة دواوين هي: (صلوات في معبد مهجور) 1970م. (كلمات من الألواح) 1985م (بين واديك والقرى)، 1992م كما عرف باحثاً موثقاً دقيق التوثيق (لكتاب أدباء الكويت في قرنين) الذي ظهر في أربعة أجزاء.

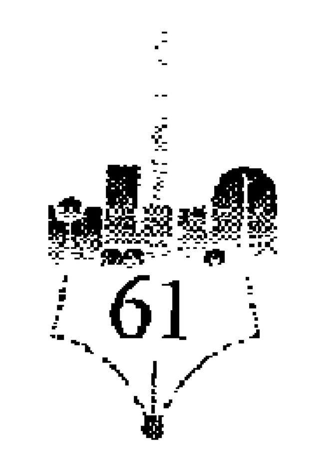
كما برز الشاعر محمد الفايز من خلال عمله الشعري الكبير (مذكرات بحار) التي تتغنى بالبحر وأهميته في حياة أهل الكويت والخليج العربي ومعاناة البحار مع أخطار البحر. وقد صدر له العديد من الدواوين الشعرية:

النور من الداخل، الطين والشمس، رسوم النغم المفكر، بقايا الألواح، حداء الهودج، وتسقط الحرب.

الشاعر عبد الله العتيبي هو نجم الكلمة الوطنية من خلال ملاحم كتبها تخاطب العقل والشعور، قدم لنا العديد من الأغاني الوطنية التي تعتبر شموعاً للأغنية الوطنية وتراث من الحب والأرض والمجد والحماسة مثل ملحمة: أنا الآتي، قوافل الأيام، الزمن العربي، صدى التاريخ، حديث السور، مواكب الوفاء.

كما أشار المؤلف إلى الشاعر الناقد د. خليفة الوقيان الذي يمتاز شعره بالجزالة والاقتدار اللغوي والإحساس بالغربة، آراؤه نبض فكره وخلاصة تجاربه، قضيته الهم الوطني وهموم الأمة العربية، صدرت له أربعة دواوين هي: المبحرون مع الرياح، تحولات الأزمنة، الخروج من الدائرة، حصاد الريح، إلى جانب العديد من الدراسات الأدبية والفكرية.

الفصل السادس- في أعقاب مرحلة التأسيس- حيث تناول الشاعر يعقوب السبيعي الذي تمتاز أشعاره بالصور الجديدة والقدرة الفائقة على تصوير الممتع البديع لمباهج الحب والوطن حيث يستخدم أرق الألفاظ للأحاسيس الوجدانية الوطنية يقول



في ديوانه (الصمت مزرعة الظنون):

لك في القلوب محبة لا توصف

يا منهل الحب الذي نترشف

لك يا كويت المجد في روحي هوى

متحيز لك دائماً متطرف

وفي هذه المرحلة تناول تجربة الكاتب الشاعر سليمان الخليفي وهو من كتاب القصة القصيرة المتميزين بالنضج الفني واللغة الشعرية في الوصف والسرد والحوار كما يستخدم تيار الوحي الرمزي حين يصور العوالم النفسية. كتب في النقد والمسرح وكتب مسرحية (متاعب صيف) كما صدر له ديوان شعر بعنوان (ذرى الأعماق) ورواية بعنوان (عزيزة)

الفصل السابع- المرأة تتقدم- في هذا الفصل رصد المؤلف التجارب النسائية في مجال الشعر، حيث شهدت حقبة السبعينات نقلة نوعية في الشعر النسائي في الكويت، حيث دخلت المرأة مجال الشعر بقوة وبتصميم ثابت ووعي شعري متطور، ويذكر المؤلف أسماء الشاعرات اللواتي يمثلن النهضة الشعرية النسائية وهن الشاعرة سعاد الصباح، نجمة إدريس، جنة القريني، وغنيمة زيد الحرب.

كما أشار إلى أصوات أخرى مثل خزنة بورسلي ونورة المليفي.

وذكر ما قدمته كل شاعرة منهن، : دور الشاعرة سعاد الصباح في المجالين الثقافي والاجتماعي ومشاركتها الواضحة فوق المنابر الثقافية ودواوينها العديدة: أمنية، إليك يا ولدي، فتافيت امرأة، في البدء كانت الأنثى،حوار الورد والبنادق، برقيات عاجلة إلى وطني، آخر السيوف، قصائد حب، امرأة بلا سواحل، الورود تعرف الغضب. كما لها كتاب: صقر الخليج عبدالله المبارك 1995، ومبارك الكبير 2007م ومؤلفات اقتصادية أخرى.

الفصل الثامن- قديم يتجدد- حيث تحدث المؤلف عن تجربة الشاعر فاضل خلف الذي يوزع شعره بين التأملات الوطنية وبين المناسبات،هو شاعر وقاص ومؤرخ فن، له ثلاثة دواوين هي: على ضفاف مجردة- 25 فبراير- كاظمة وأخواتها.

يمتاز أسلوبه بالصدق في تصوير معاناة الناس والوطن، والتفاني، من أجل الوطن الكويت. كما له دراسات أدبية ومجموعات قصصية. وفي هذا الفصل تناول كلاً من الشعراء يعقوب الرشيد، ويعقوب الغنيم، وعبدالرزاق العدساني، وعبدالعزيز سعود البابطين، والشاعر خالد الشايجي، والشاعر رجا القحطاني، والشاعر وليد القلاف.

الفصل التاسع- جيل جديد يتقدم وهو جيل تسعينات القرن العشرين يسلط الضوء على الشاعر سالم عباس خداده وديوانه (وردة وغيمة ولكن) الذي يجمع الأشكال المختلفة من حيث التتابع الموسيقي الموروث والنفسي اللغوي الحديث والإيقاعات

المتواترة. كذلك تناول الشاعر صلاح دبشة الذي انضم للأصوات المغايرة والشاعر إبراهيم الخالدي والشاعر نشمي مهنا صاحب ديوان (البحر يستدرجنا إلى الخطيئة).

الفصل العاشر- خارج النسق- تحدث المؤلف عن هاجس التجديد والتجريب من خلال تجارب الشاعرة عالية شعيب وفوزية شويش السالم

الفصل الحادي عشر- النص المجاور- يتناول المؤلف تجربة الشاعرة سعدية المفرح من خلال دواوينها الشعرية: آخر الحالمين كان ، تغيب فأسرح خيل ظنوني، كتاب الآثام، مجرة امرأة مستلقية، كما تناول الشاعر دخيل الخليفة من خلال ديوانه الأول: عيون على بوابة المنفى.

في الفصل الأخير الثاني عشر- الشعر على بوابة قرن جديد- وصف المؤلف ما شهده العقد الأخير من القرن العشرين من زحم شعري يمهد لبداية مطلع قرن جديد، وظهور جيل جديد يتشكل مساره الشعري منسجماً مع إمكانات عصره.

حيث ذكر تجارب الشعراء، عبدالعزيز النمر، عبدالمحسن أحمد الطبطبائي محمد هشام المغربي، علي حسين محمد، حمود الشايجي، سعد الجوير، سامي القريني، وحوراء الحبيب.

تحية لهذا الباحث وتحية لهذا الكتاب:

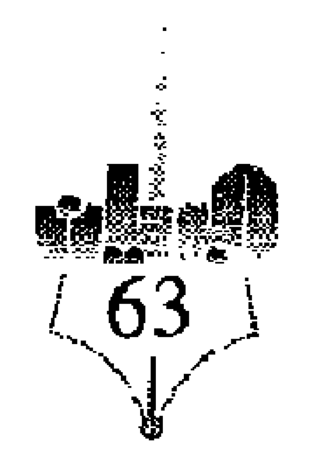
تحية للأديب الباحث د. سليمان الشطي على هذا الجهد المضني في رصد الحركة الإبداعية الشعرية في الكويت، حيث اختار قصائد الشعراء ببراعة مكتشفاً ما تحتويه من مضامين قام بتحليلها .

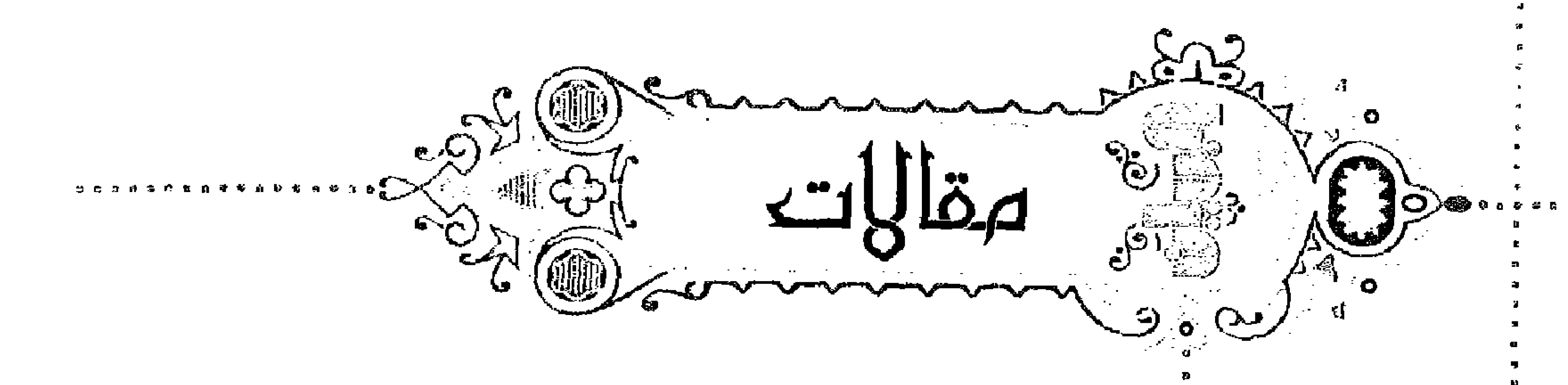
وقد لمسنا كقراء متابعين جانب الوعي والحذق، وحسن الانتقاء والاختيار لقصائد الشعراء، كما لمسنا نقداً بلا تعسف ومدحاً بلا تزلف، وهذا ليس بغريب على دكتورنا سليمان الشطي فهو المسلم بالمشهد الأدبي الكويتي (قصة -شعر- مسرح) وهو إن كتب يكتب في هذه الأجناس الأدبية والفنية، كتابة الخبير الذي يستوفي الموضوع حقه، كما أنه لا يكتب إلا عن دراية وبأسلوب يشدنا إلى ما يكتب.

أختم هذا المقال بسؤال أين مؤسسة الكويت للتقدم العلمي من هذه الجهود التوثيقية الأدبية القيمة.

لقد حلمت وأنا أشاهد احتفالية توزيع جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي بفوز كتاب د.سليمان الشطي (الشعر في الكويت) مناصفة مع كتاب مهم ـــ(الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات) تنازلاً مني لانصاف الحلول، ولكن رغم هذا التنازل بقي الحلم كبقية الأحلام معلقاً يشبه المصباح الكبير المعلق في سقف عالم المؤسسة .

أتمنى لهذا المصباح المشع الذي أضاء ويضيء خرائط الدنيا العلمية





مقاربة أولى
لكتاب (سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية)

بقلم: د. ليلى السبعان
(الكويت)

يواصل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مسيرته في رفد المكتبات العربية بالإصدارات القيمة فقد صدر عن عالم المعرفة كتابها الموسوم بـ "سوسيولوجيا الفن : طرق للرؤية – يوليو، 2007م، وهو من تحرير ديفيد إنغليز وجون هغسون وترجمة د. ليلى الموسوي ومراجعة د. محمد الجوهري. ويقع الكتاب في جزءين، الأول: خصصه للنظرية أي لتقديم الأسس النظرية والمنهجية لسوسيولوجيا الفن، واشتمل على سبعة فصول واكب كُتّابها الاتجاهات المعاصرة مفيداً من أحدث التيارات الفكرية في الفن والثقافة والنقد الاجتماعي للفن في المجتمع المعاصر، أما الجزء الثاني فقد انتقل فيه من النظرية إلى التطبيق وضم ستة فصول ناقش فيها مؤلفوها المشكلات والرؤى وآفاق التحليل في شتى ميادين الفن كالتصوير والسينما والموسيقى والباليه وفن العمارة .. إلخ. وقد قدم للكتاب الدكتور محمد الجوهري وتساءل عن سبب غياب هذا الفرع من العلم وهو علم اجتماع الفن عربياً بالقياس إلى انتشاره عالمياً، ناهيك عن أهميته ورأى أن المشكلة تتعلق بمادة العلم نفسه حيث يصعب أن نجد من يهتم بالاجتماع والفن كليهما لعدة أسباب جوهرية وعلى رأسها قلة من يحظى بهذا التكوين العلمي والفني المزدوج لكليهما. ولعل تأخر الدرس السوسيولوجي للفن جزء من أزمة الثقافة العربية عموماً مثلما هي أزمة مجتمع.

وقد قدم الجزء الأول لفصوله المختلفة بسطة نظرية للموضوعات

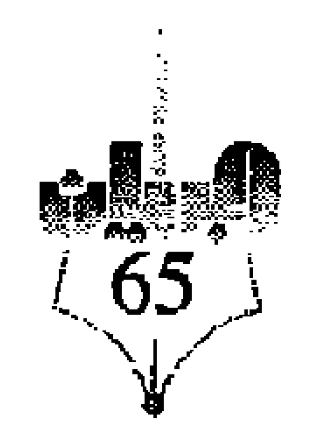
ووجهات النظر الرئيسة في الدراسة السوسيولوجية للفن، وأوضح مدى ثراء هذا الحقل وثراء الرؤى حول طبيعة الأمور الفنية، ورأى أن علم الاجتماع استطاع أن يطور سلسلة متكاملة من طرق التفكير والأدوات التحليلية المفيدة. وقد وقف ديفيد إنجليز في الفصل الأول والثاني على تفسير بوريو للبزوغ التاريخي لحقل إنتاج فني مستقل في القرن التاسع عشر في فرنسا آخذا بعين الاعتبار مدى واسعاً من المحددات التاريخية والاجتماعية ودورها في التأثير في حقل الإنتاج الفني عند لحظة تاريخية معينة.

كما ناقش "نظرية الحقل"، البورديو وكيف أثرت سوسيولوجيا الفن، ولكنها قصرّت عن حل بعض المشكلات الفلسفية التي تدور حول طبيعة القيمة الجمالية. ووقف ألكساندرا هوسون في الفصل الثالث على بعض الطرق التي يمكن بها إثراء وتعزيز سوسيولوجيا الفن بأفكار الحركة النسوية، ورأى أن المقاربة النسوية المستنيرة بعلم الاجتماع لتحليل فن النساء بحاجة إلى الانطلاق أولاً من الجانب الاجتماعي والعمل على فهمه جيداً، ويخلص إلى أن منهجاً نسوياً معززاً بعلم الاجتماع يبدأ من هذه المساحة فيما وراء النص، وينطلق من اعترافه بإسهاماته الذاتية في كل من إنتاج فن النساء نفسه، وفي تعريف هذا الفن كموضوع للبحث النسوي..

وفي الفصل الرابع من الجزء الأول قرأ روبرت دبليو ويتكين من خلال نموذج لسوسيولوجيا الجمال ساعياً إلى بلورة إطار لسوسيولوجيا الجمال ينظر فيها إلى الفنون- بالمعنى العام- بوصفها تكويناً اجتماعياً مركزياً وليس هامشياً.

وفي الفصل الخامس الذي أسماه بول ويليس "الجماليات غير المرئية والعمل الاجتماعي لثقافة التسليع" ركز على أن سوسيولوجيا الفن تختلف قليلاً عن بقية فروع الدراسة الأكاديمية مثل تاريخ الفن الذي يعطي الامتياز لفضاءات الفن الرسمية والممارسات الرسمية. وآية ذلك أن تلك الفروع تفهم "الجمال" بوصفه كياناً محدّداً غير متصل بجمهور الناس الواسع وبالسلع الثقافية التي يستهلكونها ويستخدمونها.

وذهب الفصل السادس لجانيت وولف يناقش الدراسات الثقافية وسوسيولوجيا الثقافة ودعا فيه إلى حوار متنام بين علم الاجتماع والدراسات الثقافية لاعتقاده أولاً بأهمية الإثنوغرافيا في الدراسات الثقافية، وأهمية دراسة العمليات والمؤسسات الاجتماعية، وفهم السمات البنيوية للحياة الثقافية التي يستطيع الخيال السوسيولوجي إبرازها، ولأمله ثانياً بدور بعض علماء الاجتماع الذين استطاعوا أن يوسعوا رؤاهم وأطرهم المبدئية من خلال



الاهتمام مجدداً بالنظرية النقدية، وكأنه يدعو كل طرف إلى أن يقف في منتصف الطريق، فهو لا يطلب من نقاد الأدب أو مخرجي الفن أن يصبحوا علماء اجتماع،كما لم يطلب من علماء الاجتماع أن يصبحوا نقاداً أو متخصصين في الدراسات الثقافية، وإنما هي محاولة لتقليص الهوة بين حقليهما بما يفيد الحقلين معاً لمصلحة سوسيولوجيا الفن في نهاية الأمر. أما الفصل السابع والأخير من الجزء الأول فيعرض فيه ديفيد إنجليز سوسيولوجيا الفن: بين المفارقة والتأمل النقدي ليخلص إلى دعوة علماء الاجتماع إلى تجنب السقوط في التهكم والاستخفاف بالغير وأن يحتضنوا النقد الصحي والانفتاح الفكري، فلا يكفي دراسة "الفن سوسيولوجيا" فقط، بل يجب أن تكون سوسيولوجيا الفن ناقدة وممحصة لذا تم تأمّلة لها حتى تتجنب المفارقات في الطرق الأخرى من الرؤية والجماعات التي تصوغها.

أما الجزء الثاني فانتقل من التنظير إلى التطبيق وقدم مجموعة دراسات تطبيقية في سوسيولوجيا الفن، وقد تناول فيه مايك هيبوورت مختارات من اللوحات الفكتورية حول الشيخوخة، وقدم تحليلاً سعى إلى تعيين موقعها في الوسط الثقافي المحيط بإنتاجها واستقبالها، مقدماً منهجاً جديداً في فهم اللوحات في سياقها العام من قبل مبتكريها أو من قبل الجمهور عامة أو من قبل نقاد العصر، ومقدماً من خلال الأعمال التي ناقشها مشهداً تصويرياً سوسيولوجيا منذهلاً عن الشيخوخة كما كان ينظر إليها أو كما كانت موجودة بالفعل في العالم الفيكتوري.

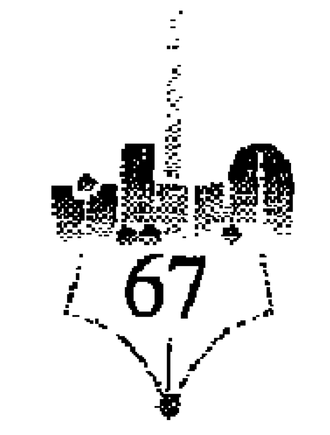
وفي الفصل الثاني الموسوم بـ : "نشوء وسقوط "دار" الفيلم الفني ناقش أندرو تودور الفيلم الفني Movie – art ورآه نتاج منطلق الحقل ونتيجة مشتركة للسمة التجارية للسينما والنظرة القائمة للفن المعتمدة على الاستقلالية النسبية عن الضغوط التجارية. وخلص إلى أنه في ثقافة دور السينما متعددة الشاشات، أصبح الفن هو التجارة، وغدا الفيلم الفني منتجاً آخر- ذا بيئة ثانوية جانبية على رفوف السوبر ماركت الثقافي. وفي الفصل الثالث ناقش آلان سونغوود سوسيولوجيا الموسيقى تحت عنوان : "الأوبرا... الحداثة ومجالات الثقافية"، ودافع في هذا الفصل عن التفسير القائم على علم الاجتماع للأشكال الفنية والذي ينهض على مفاهيم الحقل الثقافي وتحير فكرة الحداثة، إذ تفتح نظرية الحقول الثقافية منظوراً جديداً في تاريخ الأوبرا عندما تتناول بشكل صارم أشكالها المختلفة في إطارها الاجتماعي، وفي علاقاتها مع الطبقة والسلطة، والتوتر بين قوى السوق التجاري والرغبة في الاستقلالية الفنية.

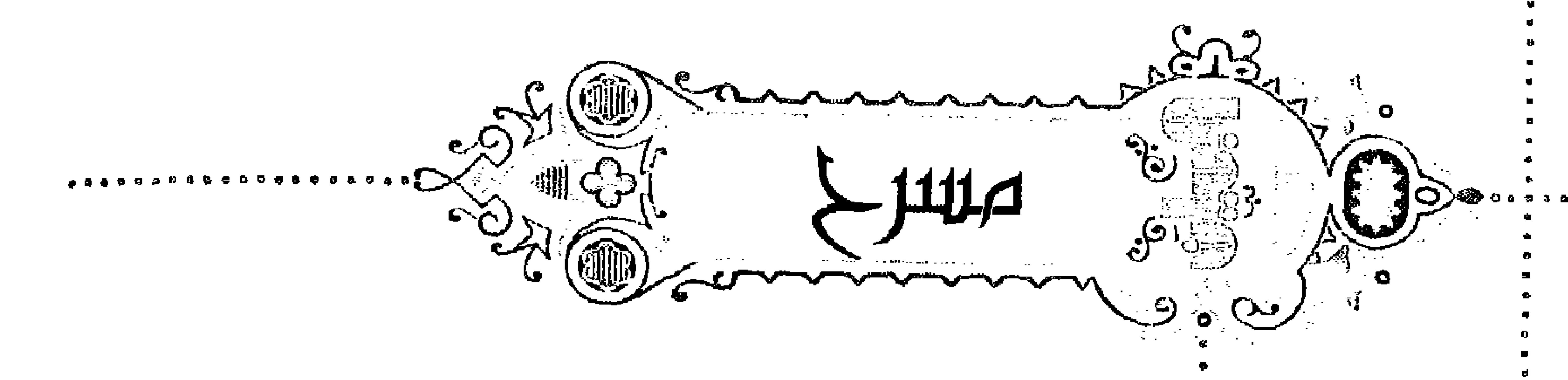
وخلص إلى أن الأوبرا- وعلى الرغم من كونها شكلاً فنياً محبوباً، ذات حضور مهم في الثقافة الحديثة، حيث يجدد الشكل نفسه باستمرار من خلال أعمال جديدة ومتحدية واستراتيجيات مجددة مستمدة من عالم الانتاج المسرحي الحديث. وهكذا تتموضع الأوبرا عبر التحليل السوسيولوجي ضمن دراسة سوسيولوجة أكثر اتساعاً للثقافة والفن بوصفها شكلاً فنياً انخرط عبر تاريخه قلة في العديد من المشاكل الأساسية في الثقافة التعددية الحديثة، وتحتل مكانتها وأهميتها بالنسبة إلى الثقافة وتاريخها الفني والمعقد.

وفي الفصل الرابع ناقش كلٌ من إنجليز ورولاند روبرتسون "موسيقى العالمية" وعولمة الصوت سعياً إلى تلخيص الطرق التي يمكن بها لسوسيولوجيا الفن والثقافة أن تبحث عن "التوجه للعالمية" من حيث مداها التحليلي، مستهدفين عرض بعض الطرق التي تتطور بها" سوسيولوجيا عالمية "للفن والثقافة.

وجاء الفصل الخامس بعنوان "الفنون الرفيعة" والسوق: شراكة غير سهلة في عالم الباليه الدولي لهيلينا وولف، وقد ناقشت هذه المقالة الباليه في السوق العالمي، وقد خلصت المقالة إلى أن عالم الباليه ذو طابع دولي وأن كمية وكثافة الاتصال بين مراكز البالية في أوروبا قد تزايدت خلال الجولات المكثفة والعروض المستضافة ومن خلال التنافس بين الفرق والاحتفالات وسفر الراقصين إلى الخارج للتدريب والعمل لعدد من السنوات في فرق أخرى. كما أن الباليه في حقيقته ذو خاصية دولية، وأن سوق الباليه الدولي يتألف في الواقع من أسواق عديدة مترابطة.

أما الفصل السادس والأخير من الكتاب بعنوان " إعادة بناء المركز: مقاربات سوسيولوجية لإعادة بناء برلين "لجانيت ستيوارت الذي توخَى توجيه علماء الاجتماع الذين يرغبون في فهم الطاقة الكامنة الحاسمة في العمارة في القرن الحادي والعشرين إلى أن يضعوا نصب أعينهم مهمة مزج علم الاجتماع بالعمارة. كما دعا إلى فهم أعمق لكي نفهم الخطاب المعماري والسوسيولوجي، فمن الضروري أن نكون قادرين على التفكير بمنهج جدلي. وهو كتاب جد مهم في ميدان علمي يتجدد باستمرار وهو مهم لأنه يفتح المجال واسعاً أمام التمازج الثقافي بين حقلين قد يبدوان متباعدين للوهلة الأولى، ولكنهما مندغمان في العمق ألا وهما علم الاجتماع والفن، ومثلهما علم النفس والفن الذي أنتج لنا دراسات فذة في علم النفس الأدبي مثلما سيتيح لنا هذا اللقاء بين علم الاجتماع والفن ما أطلق عليه هنا "سوسيولوجيا الفن" وما أسميه أنا" علم اجتماع الفن".





صقر الرشود
ورسائل في المسرح

بقلم: فتحية حسين الحداد
(الكويت)

رسالته الجامعية كتبها مرة وكانت في العلوم السياسية.. أما رسالته في الفن فكتبها أكثر من مرة.. في الكويت كتبها نصاً مسرحياً، أخرجها عرضاً فنياً، وفي الغربة سطرها خطابات إلى المسرح والمسرحيين.

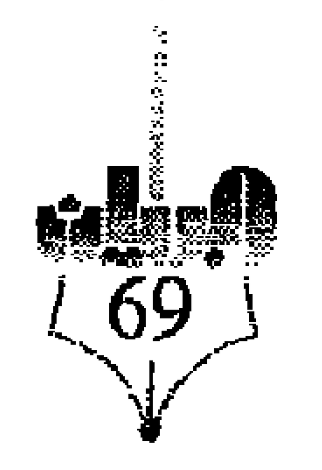
لما سافر صقر الرشود في يوليو 1964 وباعدت المسافات بينه وبين فرقته وجد نفسه أقرب إلى مسرح الخليج فأرسل من القاهرة رسالة بدأها بعبارة: "عزيزي المسرح" وثانية بعثها إلى زميليه عبد العزيز السريع ومحبوب العبدالله، وهذا الأخير حرص في العام 1988 على ضم الرسالتين في كتاب "فرق مسرح الخليج العربي في ربع قرن: أين وكيف ولماذا؟" يأتي دورنا اليوم لندقق في رسائل صقر الرشود ونقرأ ما بين السطور ونعرف ما جال في خاطره فلعل في كلماته ما يذكرنا بالمسرح الأصيل، فهذا الفنان أخذ من المسرح ليعطيه، نهل منه ليبني حوله ساقية يلتف حولها الأصدقاء... فلنكن منهم.

كتابة صقر الرشود تشي بإنسان يحاول الإمساك بتلابيب الزمن الحاضر ليرصد دقائقه ويدون ملاحظته في رفقة القلق، قلق من أن تفلت منه بعض التفاصيل وقلق من أن يمر عليه الوقت ويفوته الحاضر. في يوليو 1964 يكتب إلى المسرح فيقول: "عزيزي المسرح.. أكتب لك من القاهرة وأنا أبحث لك عن

شيء لأهديه لك مع أول افتتاح الموسم القادم، لأهديك سطوراً نابعة من أغوار روحي.." صقر الرشود يفكر في "الصوغة" في هدية السفر التي سيهديها إلى من أحبه، من افتقده إلى المسرح، يبحث عن أجمل الهدايا.. يعود بنا إلى سيرة البحار يغوص مع أحلام ترصعها الدانات... قد تتلاشى الأحلام وقد تضيع الدانات لكن الإصرار يأتي بها يوماً ليضعها في صرة يقدمها البحار لحبيبته. وهكذا كان صقر الرشود، تعايش مع المسرح كما لو أنه كائن حي.

نتساءل لماذا يستخدم عبارة "من أغوار روحي" فيأتي الرد في حوار صقر حين يعلل قائلاً: "لأهديك سطوراً نابعة من أغوار روحي كما منحتني شعوراً رقيقاً وجعلتني أدرك حقيقة نفسي. يوهمنا صقر بأن المسرح هو الأول وهو البادئ في الغواية ومعه نبرر انصرافنا إلى المسرح بأنه جزء من حب الحضور، مدافعين عن هوى المشاهدة بأنه متأصل في النفوس، ونقتنع أكثر حين نكمل رسالة صقر الذي يستمر في حواره مع المسرح ليقول: "جعلتني أدرك حقيقة نفسي فبها أدركت حقيقة الغير، وأعرف جوانب ضعفي فبهذا عرفت قوة الآخرين، وأعطيتني حب الناس فبهذا منحتهم أنا حباً من صدري"، (..) وحليتني بصفات عديدة لم يكن في مقدوري أن أحصل عليها في موضوع غير موضعك حتى لو مكثت سنين طويلة" ويضيف لاحقاً: "إنك المنبر والأمل الكبير والنور ومحراب الفكر الطاهر". لقد رفع صقر صورة المسرح ووضعها في مصف المحراب فأهداه المسرح مكانة المفكرين، فصار يصوغ الكلمات وهو يخاطب المسرح بلغة المفكرين، تعامل مع المسرح بلغة المسرح فشخصه وخاطبه بكلمة "أنك" فجعله شخصية تتمتع بـ "أنا" خاصة وهي أنا حاضرة غير مغيبة نخاطبها بكلمة بأسلوب المخاطب الحاضر- ولو على المستوى الذهني "إنك".

في هذه الرسالة يخاطب صقر الرشود مسرح الخليج ويقول" يا من منحني الحب الرائع وأدفأ روحي بالطمأنينة والسعادة ونشلني من الضياع والتخبط، مسرح الخليج"، ثم يطلب من المسرح أن يرعى أعضاءه فيقول: "يا مسرحي العظيم العزيز اجعلهم دائماً يحبونك، ويتعلقون بك أكثر من امرأة فاتنة الجمال أو ذات معايير روحية، لا تتركهم كسالى

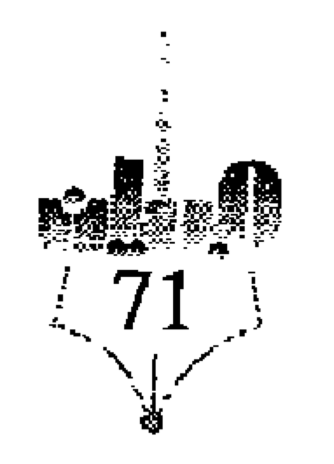


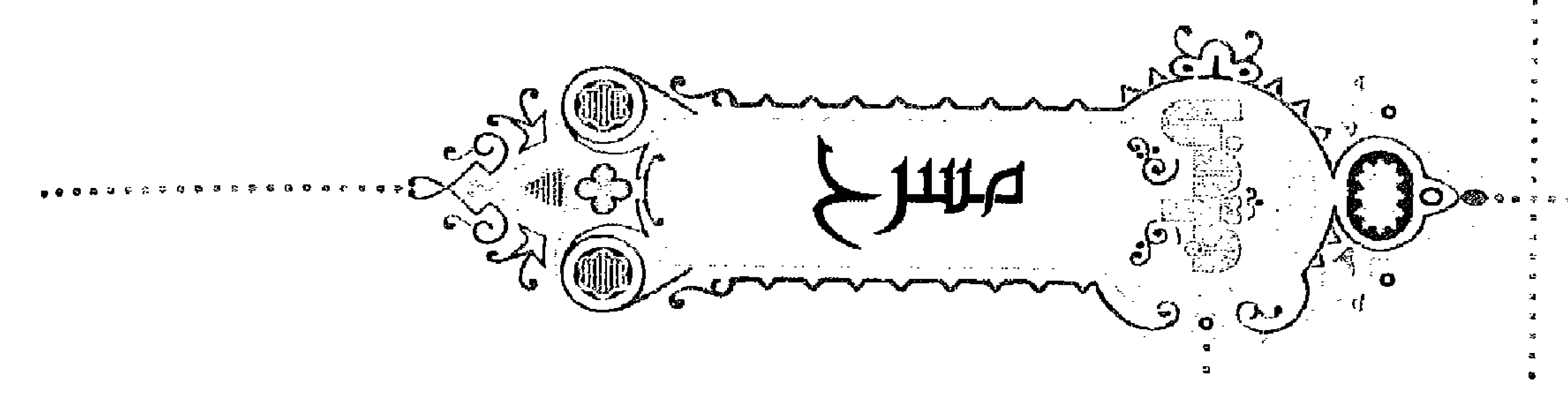
واجعلهم دائماً يعانون، حتى لو كانت صفة تلك المعاناة الألم والمرارة". في هذه العبارة ثلاثة عناصر أساسية: الحب، فتنة المرأة والمعاناة وهي ثلاث لآلئ في عقد العمل المسرحي. صقر الرشود حديثه عن المسرح هنا ليس حديث نظريات جردت من الحس الإنساني أو تكلفت بمصطلحات آيلة للسقوط، ولأنه تصور المسرح محراباً جاءت أفكاره تحمل صدى المكان وصار توقف الزمن هناك تيار لمداد تذوب في عواصف المعاناة لتناسب كلمات الحب إلى المسرح. يخاطب صقر مسرح الخليج فيقول: "اجعلهم يحبونك، يتعلقون بك أكثر من امرأة". فجأة أظهر صقر الرشود المرأة وكأنه يقول أن علاقتنا بالمسرح هي علاقتنا بالحياة، بالمجتمع من حولنا. إن حضور المرأة في رسالة إلى المسرح أعطى الخطاب مسحة إنسانية، عاطفية بعيدة عن تكلف الخطاب الإعلامي. حب المسرح هو ما دفع صقر الرشود للكتابة ولم تكن رسالته رداً على سؤال صحفي، فجاءت مفعمة بالإحساس، إحساس يرقى بالمتحدث فيعود إلى إنسانية التي ترى الحب في الشكل وفي الروح. يقول صقر الرشود: "ويتعلقون بك أكثر من امرأة فاتنة الجمال أو ذات معايير روحية". لم تكن المرأة إذا عند صقر الرشود جسداً بل شكلاً وروحاً، وهو في حديثه عن المسرح وحتى في جملة عابرة توقف ليتكلم عن أوجه الجمال وأسباب التعلق وتفاصيله. يحتار القارئ وهو يتفحص تلك الرسالة رسالة صقر الرشود، هل أتت وليدة اللحظة وهو في الشقة 63 من الدور السابع في شارع البرازيل في الزمالك، أم أن لتلك الرسالة أكثر من أصل؟ فكاتب الرسالة يتحدث عن علاقة الحب التي تجعل الناس ترتبط بالمسرح ويذكرهم بحب المرأة وعندما يشعر بأنه أعد المقر لتلك العلاقة يوصي بأن تكون العلاقة فاعلة، نشطة فيقول: "لا تتركهم كسالى واجعلهم دائماً يعانون"، ونتساءل هل من العدالة أن يسحر المسرح أعضاءه ليشغفون به ثم يدفعهم إلى المعاناة؟ إن هذه الكتابة التي شغلت صقر الرشود أثناء سفره هي سفر في تعاليم العلاقة مع المسرح، وشروط الأخذ والعطاء مع الفن المسرحي، وهي إن أتت بهذا الترتيب فهذا دليل على أنها شغلت بال صاحبها زمناً وأنها تستحق أن نقف عندها اليوم لنراجع تاريخ المسرح عندنا ونتساءل

ماذا أعطى الرخاء اليوم للمسرح وهل كانت معاناة المسرحيين الأوائل محركاً لإنتاج السبعينيات والثمانينيات؟

عندما نقرأ رسالة صقر الرشود يراودنا شعور بأنه خط رسالته وفي رأسه أكثر من فكرة، وموضوع الرسالة لم ينسه آلية الكتابة. إن حب صقر الرشود للمسرح يعني أن يقرأ في المسرح، أن يشاهد المسرحيات، أن يدور خلف الكواليس، أن يرقى بلغته وهو يتحدث عن المسرح لهذا وعندما يشعر بأن حبه قد يجرفه إلى ضفة الخيال المجرد يتوقف ويعود إدراجه ليخاطب مسرح الخليج ويختم رسالته على النحو التالي: " إنني لا أستطيع أن أشرح لك ما أراه في هذا البلد من نهضة لأن السطور لا تكفي وأن خيالي لا يستطيع ترتيب الأشياء. إن هذا الوعي بأهمية الترتيب يعكس احترام الكاتب للنص الذي يكتبه وللمتلقي الذي سيقرأ له، هو في تلك الأثناء رحالة تأسره الأشياء والناس والمواقف، وما كتبه في بداية الرسالة كان نتاج تأمل مسبق أما ما سيقوله عن الرحلة فيحتاج إلى التنسيق الذي يقول عنه" خيالي لا يستطيع ترتيب الأشياء التي أشاهدها فلا أرضى في أن أتخبط وأنا أكتب لك لأنك مسرح ولست شخصاً فيجب أن يكون ما أكتبه منسقاً ومنظماً". أعادنا صقر الرشود إلى أجواء المسرح، إلى هذا الفن الذي تجلس على عرشه الازدواجية: الممثل والشخصية مثلاً. في الجزء الأول من الرسالة وعندما عشنا أجواء رومانسية نتخيل فيها صقر واقفاً أمام المسرح ليخاطب كإنسان مثله، وفي نهاية الرسالة وعندما ينحى الخطاب باتجاه الفكر يذكرنا صقر الرشود بضرورة الترتيب في الكلام في المسرح والحديث عنه أو إليه.

رسالة صقر الرشود صورة مستوحاة من لغة المسرح لا تنسلخ عن فن الازدواجية، خاصة عندما تتحول إلى خطاب موجه إلى المسرح ينتهي على النحو التالي: "كل ما أرجوه هو رضاءك وأن تكون هادئاً بلا صمت" ونتساءل ما هي صيغة ذاك الهدوء المتكلم؟ وماذا سيقول المسرح في الكويت إن تعافى من صمته؟ وأخيراً لماذا يعود المسرحيون اليوم من رحلاتهم الإعلامية ولا يكتبون كما فعل صقر الرشود.





التشكيل .. ولغة المسرح

بقلم : رشيد بناني
(المغرب)

المسرح بين العبارة والتشكيل

إننا حين نطرح إشكالية العلاقة القائمة بين المسرح والفن التشكيلي فإننا نطرح قضية كبيرة، تجمع في نفس الوقت بين العتاقة والراهنية؛ فقد تم طرح هذه القضية منذ بدايات الوعي بالظاهرة المسرحية، و منذ الجهود الأولى التي بذلت لتحليلها من أجل محاولة فهم عناصرها في عهد الحضارة الإغريقية القديمة؛ كما أنها ما تزال في عصرنا حاضرة ومتسمة بالتجدد ومواكبة صيرورة الحداثة والتطورات المتلاحقة في المجالين التكنولوجي والفني؛ وسوف تظل في اعتقادنا إشكالية تثير الاهتمام والجدل لدى الأجيال اللاحقة من دارسي وممارسي هذا الفن العريق والمركب. إن هذه الملازمة المستمرة والمتجددة تدل، بدون شك، على أن التشكيل عنصر أساسي مكون لجوهر المسرح، ملازم لوجوده؛ مثل جزءا بارزا منه عند ظهوره، ثم تطورت علاقتهما متلازمة ومتجانسة مع نوعية التطور الذي لحق كلا الفنين.

إننا نجد التشكيل يحتل منزلة واضحة الأهمية في بنية المسرح، منذ الكتابات الرائدة والمؤسسة للوعي الإنساني الأول بالظاهرة المسرحية، ومنذ الكتابات النظرية الأساسية التي وضعها أرسطو لهذا الفن في القرن الرابع قبل الميلاد. لقد كان أرسطو، شيخ الدارسين للمسرح وإمام المنظرين للفنون الدرامية، يعتبر أن العناصر المكونة للمسرحية التراجيدية ثلاثة، وهي : المنظر، والغناء، ثم الشعر أو العبارة. ويظهر ذلك في كلماته المقتضبة والدقيقة التي يقول فيها:

((وإذا كانت المحاكاة يقوم بها قوم يعملون، فيلزم أولا أن تكون تهيئة المنظر جزءا من أجزاء التراجيديا، ويلي ذلك الغناء والعبارة، وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة. وأعني بالعبارة نظم الأوزان نفسه، أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد)).1

كما يلتقط أرسطو عنصرا أساسيا آخر هو ما يحدث على خشبة المسرح من أعمال الممثلين (التشخيص)، وتوازي هذا العمل مع الحوار المسرحي الذي ينطق به نفس الممثلين، وتكامل هذين المكونين، مع ضرورة عدم تزاحمهما؛ لذلك يتخلص من هذه الازدواجية بقوله :

((إن التأثيرات التي يتوصل إليها بالأعمال ينبغي أن تظهر بدون دلالة لفظية، أما التأثيرات التي تكون بالكلام فينبغي أن يعدها المتكلم، وأن تنتج عن الكلام. فماذا عسى أن يكون عمل المتكلم إذا ظهرت الأفكار عن غير طريق الكلام؟)).2

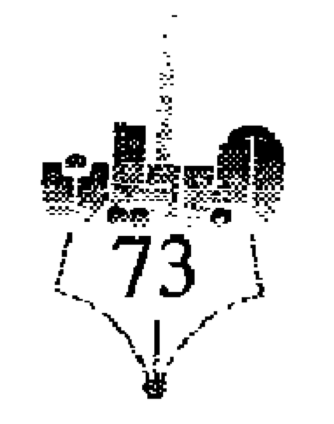
غير أننا لا نجد أجيال المسرحيين الذين أعقبوا أرسطو مباشرة يعطون، في عملهم، نفس المكانة التي أرادها هو للرسم وصياغة المنظر وعمل الممثلين؛ لقد كانت المناظر المسرحية طيلة قرون متتالية عبارة عن أشكال نمطية لا تتغير كثيرا (لوحات خشبية مصبوغة تمثل باب المدينة أو باب القصر أو المعبد... وأقنعة ضاحكة أو عابسة على وجوه الممثلين...)، فيما استحوذت عشيرة الكتاب والشعراء على معظم الفن المسرحي وبرعت فيه، حتى أصبحنا لا نعرف إنجازات القدماء العظيمة في هذا الفن، إلا من خلال ما وصلنا من إبداعات أدبية ما زال العديد منها يحظى إلى اليوم بعناية القراء ورجال المسرح المعاصرين.

وقد حاول رولان بارت ، في العصر الحديث، العودة في إحدى كتاباته

لا نجد أجيال المسرحيين الذين أعقبوا أرسطو مباشرة يعطون، في عملهم، نفس المكانة التي أرادها هو للرسم وصياغة المنظر وعمل الممثلين؛ لقد كانت المناظر المسرحية طيلة قرون متتالية عبارة عن أشكال نمطية لا تتغير كثيرا (لوحات خشبية مصبوغة تمثل باب المدينة أو باب القصر أو المعبد... وأقنعة ضاحكة أو عابسة على وجوه الممثلين...)، فيما استحوذت عشيرة الكتاب والشعراء على معظم الفن المسرحي وبرعت فيه، حتى أصبحنا لا نعرف إنجازات القدماء العظيمة في هذا الفن، إلا من خلال ما وصلنا من إبداعات أدبية ما زال العديد منها يحظى إلى اليوم بعناية القراء ورجال المسرح المعاصرين.

النظرية المعروفة، إلى هذه القضية لبيان أن ميلاد التراجيديا كفن مدني في المسرح الإغريقي القديم، على أنقاض الاحتفالات الديونيزوسية، لم يكن ثمرة إبداع الشعراء، ولكنه كان عبارة عن تحول تدريجي، ثلاثي الأوجه، تمثل في :

1 . ولادة البطل، أو الممثل الفرد الذي انفصل عن الجوقة، بعد أن



كانت الجوقة في السابق تكتفي بإنشاد الشعر وسرد الحكايات، ليشخص ويتقمص الأدوار.

2. ولادة الرسوم المحاكية أو المنظر.

3. ولادة المؤسسة الراعية للاحتفالات الجديدة : (تنظيم المباريات لاختيار ومكافأة الشاعر الأفضل. اختيار عناصر الجوقة. التمويل...) 3

و نلاحظ أن رولان بارت لم يذكر العبارة، كما لم يذكر الاحتفال كأساس لميلاد التراجيديا في بلاد الإغريق، فهل كان يقصد ثانوية هذين العنصرين بالقياس إلى بروز التمثيل وتقمص الأدوار، ثم التشكيل ورسم المناظر؛ أم أنه كان يقصد أن الحفل الديونيزوسي كان موجودا قبل التراجيديا، وأن الشاعر الديترامبي كان سيد الميدان قبل أن يتفرع عن عمله إبداع غير مسبوق شغل الإغريقيين، وشغل به الإغريقيون القدماء الأمم اللاحقة التي تأثرت بحضارتهم، ونقصد به فن المسرح.

مهما يكن ما قصده رولان بارت في تحليله لعناصر التحول التي تولد عنها المسرح، فإنه ينطلق في اعتقادنا من معطيات أصبحت أكثر وضوحا في العصر الحديث، لكي يؤكد على بروز عدد من العناصر الجوهرية الداخلة في كينونة المسرح، حجبتها العبارة والشعر عن الدارسين طيلة قرون عديدة، وجاء المسرحيون ودارسو المسرح المحدثون ليولوها من جديد أهمية مستحقة؛ أحدها هو العامل الاجتماعي، لاسيما ضرورة توفر الظروف السياسية والتشريعية والمادية المناسبة لميلاد المسرح كمؤسسة؛ وثانيها هو عنصر التشخيص وعنصر المنظر اللذين أولاهما المخرجون منذ نهاية القرن التاسع عشر أهمية كبيرة، وجعلوهما حصان طروادتهم للدخول إلى حصن المؤسسة المسرحية والاستفراد بها، بعد أن استفرد بها من قبلهم كتاب وشعراء الدراما طيلة قرون عديدة.

أرطو أو البحث عن لغة المسرح الصافية

لقد كان المنظر والمخرج المسرحي الفرنسي أنطونان أرطو (1896 . 1948)، أول من عبر بوضوح عن الصفة التشكيلية الكامنة في المسرح، وقدرة هذا الفن على التعبير بواسطة لغة تشكيلية محضة تغنيه عن العبارة، أو تصبح هي عبارته التي تعوض الكلمة. فبعد أن شاهد أنطونان أرطو عرضا من المسرح الشرقي قدمته (فرقة جزيرة بالي) في (المعرض الاستعماري) بباريس سنة 1931، كتب مقالة مطولة، ينتقد فيها التصور الغربي السائد الذي يعتبر النص أساس المسرح، ويدعو إلى التعلم من التجربة الشرقية التي تعطي للمسرح بعدا بصريا وحركيا قبل كل شيء؛ يقول فيها :

((إن الكشف الذي حمله إلينا (مسرح جزيرة بالي)، يتمثل في كونه قد قدم لنا عن المسرح صورة مادية ملموسة وليست لفظية؛ المسرح فيه هو ما يقع داخل حدوده أي كل ما يمكن

أن يجري فوق الخشبة، باستقلال عن النص المكتوب، عوض الطريقة التي نتصوره بها نحن في الغرب، باعتباره مرتبطا حرفيا بالنص و محدودا بحدوده...)). 4

ويضيف أرطو إلى هذا الانتقاد شرحا لزاوية نظره التي تدعو إلى اعتبار المسرح الحقيقي هو ما يتجسد تشكيليا وبصريا على الخشبة حين يقول :

((وبالنظر إلى تبعية المسرح هذه للعبارة، ألا يمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن المسرح قادرا على امتلاك لغته الخاصة به (...) إن هذه اللغة الخاصة بالمسرح، إن هي وجدت، ستكون بالضرورة هي الإخراج نفسه، باعتباره :

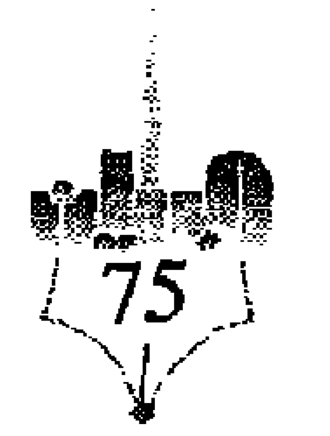
من جهة أولى، تجسيدا بصريا و تشكيليا للعبارة؛

ومن جهة ثانية، لغة لكل ما يمكن قوله والدلالة عليه باستقلال عن الكلام، ولكل ما يجد للتعبير عن نفسه داخل الفضاء، وكل ما يمكن بلوغه بواسطته أو تحليله فيه.)).5

لقد كانت أسئلة أنطونان أرطو محددة و دقيقة، نابعة من شعور المخرجين بالغبن والإهانة من جراء المكانة التي كان المؤلفون الدراميون ونقاد المسرح يحلونهم فيها في السابق، كما كانت تصوراته نابعة من ثقة بالنفس ومؤسسة على نتائج المجهود والعمل الإبداعي المثمر الذي حققه المخرجون حتى ذلك الوقت. لقد كان معظم مخرجي المسرح حتى تلك الفترة إما من الممثلين الذين احترفوا فن الإخراج (أنطوان . ستانيسلافسكي . كوردن كريغ . مايرهولد...)، أو من الفنانين الذين تلقوا تكوينهم بين الرسامين ومصممي الديكور(أبيا ...)؛ لذلك اعتمدوا على الفنين المذكورين ليحملوا إلى هذا الاختصاص الجديد غنى تشكيليا وتعبيريا بصريا غير مسبوق، بواسطة التصرف في الفضاء بسائر أبعاده وتطوير التعبير بالإنارة والرسوم والأحجام والألوان وتعبيرات الوجوه والأجساد والحركات والرموز، مما قوى عود هذا الفن وجعله يصبح قادرا على منافسة سلطة النص اللغوي وتحديه.

دور الإخراج في تطوير لغة المسرح التشكيلية

و يعتبر رجل المسرح الفرنسي أندري أنطوان (1858 . 1943) An-dré ANTOINE الرائد الحقيقي للإخراج المسرحي الحديث، والفنان الذي أكسب هذه المهنة من الغنى والتكامل ما فرضها كتخصص مستقل. لقد أسس أندري أنطوان أسلوبه في الإخراج المسرحي بطريقة نظرية و عملية متماسكة، معتمدا على تعاليم مذهب الواقعية الطبيعية، الذي كان في أوج تألقه الأدبي خلال حياة زعيمه إميل زولا (1840 . 1902) Emile ZOLA؛ كما كيف تعاليم هذا المذهب الأدبي حتى تتوافق مع الخصوصيات المادية للخشبة والطبيعة المرئية للعرض المسرحي. ولعل أهم ما ميز إخراج أندري أنطوان ووسم تجربته في



مهما يكن ما قصده رولان بارت في تحليله لعناصر التحول التي تولد عنها المسرح، فإنه ينطلق في اعتقادنا من معطيات أصبحت أكثر وضوحا في العصر الحديث، لكي يؤكد على بروز عدد من العناصر الجوهرية الداخلة في كينونة المسرح، حجبتها العبارة والشعر عن الدارسين طيلة قرون عديدة، وجاء المسرحيون ودارسو المسرح المحدثون ليولوها من جديد أهمية مستحقة؛ أحدها هو العامل الاجتماعي، لاسيما ضرورة توفر الظروف السياسية والتشريعية والمادية المناسبة لميلاد المسرح كمؤسسة؛ وثانيها هو عنصر التشخيص وعنصر المنظر اللذين أولاهما المخرجون منذ نهاية القرن التاسع عشر أهمية كبيرة، وجعلوهما حصان طروادتهم للدخول إلى حصن المؤسسة المسرحية والاستفراد بها، بعد أن استفرد بها من قبلهم كتاب وشعراء الدراما طيلة قرون عديدة.

إغناء التعبير البصري فوق الخشبة، هو محاولته نقل الواقع الطبيعي بحذافيره إلى خشبة المسرح، وحشد الركح بمختلف المواد والأدوات المنقولة عن الحياة، وجعل أشكال وأزياء وسلوك الشخصيات فوق المسرح لا تختلف في شيء عما يكون عليه الناس في الواقع اليومي. ورغم الانتقادات التي وجهها الدارسون إلى المسرح الطبيعي، فقد حظيت مبادرات أندري أنطوان الإخراجية بدعم إميل زولا نفسه، وشكل وإياه ثنائيا أدبيا وفنيا حرك المسرح الفرنسي خلال نهاية القرن التاسع عشر، وجعله في طليعة المسارح العالمية.6

كما كان من المخرجين الذين سبقوا أنطونان أرطو، أو عاصروه، واشتركوا معه من خلال عملهم في حمل نفس الهم وتبليغ نفس الرسالة، فنانون اعتمدوا على التمثيل اعتمادا يكاد يكون كليا، وطوروا أداء الممثل، وجعلوه أداة تعبيرية أساسية تخدم دلالات النص، كما تنافس اللغة في نقل المعاني والأفكار والأحاسيس؛ نذكر على رأسهم المخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي(1863.1938)، مدير فرقة (مسرح الفنون) في موسكو، الذي أسس مدرسة ملحقة بمسرحه لهذه الغاية سماها (الأستوديو التجريبي)، وأطلق على أسلوبه في تكوين الممثل اسما دالا على اعتداد وجدية هو (النظام) (Système)؛ وكان منهج هذا الأستوديو في تطوير طرق إبداع الممثل وعطائه والاعتماد شبه الكلي عليه في التعبير الفني بمثابة مدرسة تعلم منها المسرحيون في العالم كله.

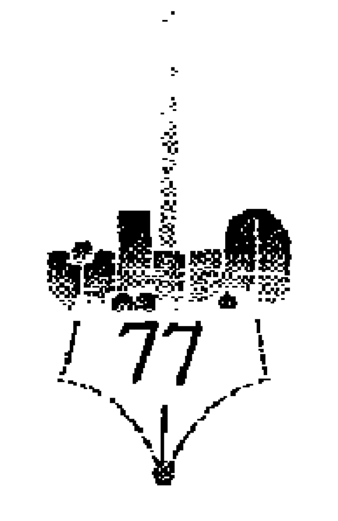
وإذا كان المسرح الروسي الذي،

ينتمي إليه ستانيسلافسكي، قد اعتنى بعد الثورة الاشتراكية بالمضامين الموجهة إيديولوجيا، وعبر عنها معتمدا بالأساس على عنصر أداء الإنسان فوق الركح، فإن مخرجي المسرح في أقطار أوربا الأخرى قد ساروا، خلال نفس الفترة، مسارا موازيا ومكملا لمسار المسرح في روسيا، واعتنوا بدورهم بتطوير بقية العناصر التعبيرية البصرية والصوتية في إنجازاتهم. نذكر من هؤلاء المخرجين السويسري أدولف أبيا Adolphe Appia(1862 . 1928)، وهو رسام وموسيقي، اشتغل مع ريشارد فاغنر (Wagner) في أوبراته، و كتب عنها مؤلفه الأساسي (إخراج الدراما الفاغنرية). وقد اعتنى أبيا في عمله بتنقيح وتصحيح الاجتهادات التي كان المذهب الطبيعي قد حملها إلى المسرح، وذلك بالقضاء على فوضى تراكم العناصر المؤثثة لخشبة المسرح؛ واقترح ديكورا وظيفيا وجماليا ذا مواصفات تجريدية يشغل فضاء الخشبة بسائر أبعادها الهندسية الثلاثة، باستعمال المصطبات المتفاوتة الأحجام والأوضاع، والسلالم، وجعلها بذلك قادرة على استيعاب فضاءات شاسعة ومتنوعة؛ كما اقترح استعمالا للإنارة المسرحية يشبه استعمال الفرشاة من قبل الرسام، وتترك أثرا يشبه أثر الموسيقى على إحساس المتفرج.

كما نذكر من المخرجين الذين عاصروا أنطونان أرطو واشتركوا معه في حمل نفس الهم، الألماني ماكس رينهارت Max Reinhardt (1873 . 1943)، الذي وظف في مسرحه، لاسيما في استعمال الإنارة، تقنيات المذهب التعبيري في الرسم، وكان له في هذا المجال أثر كبير على المخرجين المسرحيين والسينمائيين الذين عاصروه؛ كما فتح المسرح على عدد من الفنون المجاورة، فأدخل عناصر الفرجة الموجودة في السيرك والباليه والبانتوميم، وأبرزها داخل ديكورات ضخمة وألبسة مبتكرة جعلت المسرح الألماني يصل إلى ذروة الإثارة والإبداع والطليعية؛ وقد تحققت على يد هذا المخرج، منذ فترة ما بين الحربين، وبشكل عملي جلي، أولوية الإخراج على كل عناصر الفرجة المسرحية.

وقد اراد أنطونان أرطو نفسه أن يجعل مسرحيته (لي سانسي) Les Cenci (1935) تجسيدا حيا لتصوراته الفنية الجديدة التي عبر عنها في كتابه (المسرح و قرينه)، فحاول فيها قدر الإمكان الحد من التعبير اللغوي، معتمدا أساسا على طاقات التمثيل و التعبير الجسدي والحركات والصراخ . غير أن نجاح هذه المسرحية قد بقي محدودا بالقياس إلى شهرة الكتاب ومجد النظرية التي بشر بها مؤلفه. وكان من الضروري مرور عدة عقود قبل تمكن أجيال المخرجين من النجاح الكامل في تطبيق هذه الأفكار والاستغناء نهائيا عن الكلام. 7

إننا حين نتذكر كل هذه المجهودات وغيرها من إبداعات فن الإخراج خلال



النصف الأول من القرن 20 ، فإننا ندرك أن آراء أنطونان أرطو هذه، وإن شكلت في وقتها تحديا للأعراف النقدية السائدة في النظر إلى المسرح، فإنها لم تكن مغامرة في دروب غير مطروقة أو دعوة إلى أمنية بعيدة المنال؛ فقد كانت الأرضية العامة التي تأسست عليها هذه الدعوة قد هيئت من قبل، بفضل جهود أجيال متتالية من المخرجين وابتكارات العديد من التقنيين الذين وظفوا الاختراعات الحديثة لخدمة التعبير غير اللغوي في المسرح والسينما، ولاسيما التعبير البصري المؤسس على ثقافة تشكيلية، نظرية وتطبيقية، متطورة؛ لقد أغنى هذا العطاء الغزير المسرح في القرن العشرين، و أضاف إليه تصورات جديدة لم تكن ممكنة من قبل.

الفعالية الثقافية في لغة المسرح التشكيلية

غير أن كل هذه المجهودات الإبداعية التقنية التي أسفر عنها عمل المخرجين ومن آزر عملهم من التقنيين العاملين في هندسة الخشبة والإضاءة والديكور والألبسة والتمثيل لم تكن قد وصلت فيما يظهر إلى مستوى يجعلها كافية للاستغناء الحقيقي عن العبارة والحلول محلها، كما تنبأت لها بذلك رؤية أنطونان أرطو؛ لذلك نجد هذا الأخير يضيف، في مقالته السالفة الذكر، احتياطا يظهر من خلاله حجم وطبيعة العمل الذي كان ما يزال على المخرجين حتى ذلك العهد أن ينجزوه لكي يصل تخصصهم إلى مستوى عال من التعبير يجعله يستحق فعلا أن يصبح لغة المسرح الصافية، حين أضاف:

((غير أن لغة الإخراج هذه، باعتبارها لغة المسرح الصافية، ينبغي معرفة هل هي قادرة على بلوغ نفس الوضوح الداخلي الذي تبلغه الكلمة، وهل هي قادرة على بلوغ نفس الفعالية الثقافية التي تملكها اللغة)).8

وقد أصبح كتاب أنطونان أرطو (المسرح و قرينه)، عند صدوره سنة 1938، (بيانا) يتداوله المخرجون المسرحيون، ليستلهموا منه معالم طريق زادت في قوة مهنة الإخراج ومسؤولية المخرج، كما أغنت التعبير المسرحي وأعادت بناء صورته. لقد أضافت هذه الطريق الجديدة إلى الرصيد التاريخي للمسرح، الذي لعب خلاله عمل الشعراء والكتاب دور النسيج الأول الذي لابد منه لقيام التعبير الدرامي، رصيدا جديدا من الإبداع أصبح فيه المخرجون أسياد هذا الفن ومبدعيه القادرين على صياغة لغة جديدة مادية تطمح إلى سحب العبارة إلى مكانة التابع، بل وإلى الاستغناء التام عنها، وتعويضها بلغة جديدة تحتل مكانها، هي التي سماها أرطو لغة المسرح نفسه، أو هي بتعبير آخر لغة الإخراج.

لذلك لم تتوان عشيرة المخرجين، طيلة القرن العشرين، في توظيف كافة الطاقات التعبيرية التي يملكها الممثل وتنميتها، وكذا توظيف

كل التقنيات البصرية و السمعية التي وفرها بين أيديهم التطور التكنولوجي، وازدهار الفنون البصرية والسمعية المختلفة؛ فانكبوا على التشكيل بواسطة الإنارة والأحجام و الألوان والأجساد والرموز ليعملوا على الوصول إلى ما كان أنطونان أرطو قد سماه سابقا (لغة المسرح الصافية)، أو إلى تعبير يجعل الكلمة تحتل مكانة ثانوية، إن لم يستغن عنها بعض المخرجين نهائيا في بعض أعمالهم المسرحية التجريبية. إن الجهود التي بدلها المخرجون في القرن العشرين لم تترك المسرح، كما كان، فنا تدخل دراسته ونقده تحت طائلة دارسي الأدب ونقاده، بل أصبح المسرح على أيديهم فنا متكاملا مع التشكيل والأوبرا والسيرك والسينما والكوريغرافيا وما يشابهها من الفنون التي يتكامل فيها التعبير البصري مع غيره من أنماط التعبير الأخرى اللغوية والسمعية.

ولكن هذه التصورات لم تغير في نظر الكثيرين وجه المسرح الحديث، بقدر ما طورت كيفية استغلاله لطاقات تعبيرية كامنة فيه، أطلقتها ابتكارات العصر الحديث من قمقمها، فمنحته الغنى والتعدد المناسبين لطبيعته المركبة؛ وحين يتعرض جان فيلار (1912 Jean VILAR . 1971) لآراء أنطونان أرطو السالفة الذكر، بعد مرور حوالي عشرين سنة على نشر كتابه (المسرح و قرينه)، لا يعتبر تحليله معطى نهائيا لا يرقى إليه الشك أو ينشأ حوله الاختلاف، و لكنه يعتبره مجرد ((مفهوم راديكالي للفن))9.

وقد ظهرت خلال عقد السبعينات من القرن الماضي موجة مسرحية تجريبية ركبها عدد من المخرجين الطليعيين المتشبعين بكتابات أنطونان أرطو وأضرابه من الذين يعتبرون الإخراج هو لغة المسرح الصافية، بلغت أوجها في المسرحية الصامتة (نظرة الأصم)) (Deafman's Glance 1971)) للمخرج الطلائعي الأمريكي روبير ويلسون Robert WILSON، التي عرضها، وسط اهتمام خاص من المسرحيين، في مهرجان نانسي بفرنسا سنة 1972.

وقد حاول محمد تيمد، و هو أحد المسرحيين التجريبيين المغاربة خلال بداية السبعينات، السير في هذا الاتجاه نفسه، وأنجز مسرحية أطلق عليها عنوان (حبال.. خيوط.. شعر..)، وكان الجديد و المثير للانتباه فيها هو أنها عبارة عن سلسلة طويلة من الحركات التعبيرية التي تدوم أكثر من ساعتين و لا تتخللها سوى بضع حوارات قصيرة متكررة.10 ولكن تجارب السبعينات نفسها بكل فورتها الإبداعية التي قادها شباب ما بعد ثورة 1968، لم تكن في رأي عدد من الدارسين سوى جهد متحمس وراديكالي للثورة على كل مبادئ الفن التقليدية، وللتشكيك في أولوية النص داخل العمل المسرحي؛ وصاحبت في ذلك جهودا موازية

للتشكيك في عدد من الأسس التي كان يقوم عليها المسرح في السابق، مثل المكان أو البناية المسرحية، وعلاقة الممثلين بالجمهور...

ولعل من المفارقات الجديرة بالتسجيل في هذا الموضوع أن بعض الكتاب المسرحيين الطليعيين، في القرن العشرين، قد حاولوا المساهمة في هذه المغامرة الفنية التي تقول بأن أساس المسرح هو المظهر البصري والحركة فوق الركح، و ليس الحوار واللغة، و ألفوا، بناء على ذلك، نصوصا مسرحية تجريبية بدون حوار، بحيث لا تنطق الشخصيات فيها بأية كلمة، لذلك كانت نصوصهم المسرحية بتمامها عبارة عن سلسلة طويلة من الإرشادات الركحية. وبهذا وجد النص لنفسه مكانة غير منتظرة في مسرح الصمت نفسه.11

خاتمة :

لقد كان المخرجون المسرحيون الرواد كلهم منظرين وكتابا ورسامين عززوا إنجازاتهم الإخراجية العملية بكتابات نظرية ونماذج تطبيقية تشرح أسس تصوراتهم، وبرسوم توضيحية وتقطيعات زمانية ومكانية وتعاليق مفصلة ومسهبة، أكسبت هذا الفن قيمة ثقافية عالية وساهمت في تكوين الأجيال اللاحقة من المخرجين؛ وبذلك تحول مجال الإخراج المسرحي من نشاط تكميلي إلى تخصص نظري وتطبيقي غزير المادة ومتشابك مع تطورات علوم عصره و فنونه و رؤاه الجمالية. وقد وجد فن الإخراج المسرحي تجاوبا كبيرا من طرف الجمهور والنقاد ، و أصبح هو بدوره مجالا للإبداع الفني و الجاذبية الخاصة للنظارة والإشعاع على الساحة الفنية بطريقة دفعت بأجيال من المخرجين إلى الواجهة ، كما دفعت بعدد من مجايليهم من الكتاب المسرحيين إلى منطقة الظل، حتى جاز للكاتب الأمريكي ألمر رايس أن يقدم شهادة رائعة عن مخرجي المسرح في ألمانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ، يقول فيها :

((و كثيرا ما يبز المخرج الكاتب المسرحي، ويذهب النظارة لمشاهدة الإخراج بدافع أقوى من مشاهدة المسرحية ذاتها . إن ماكس رينهارت وبرتولت بريخت و إروين بيسكاتور أسماء معروفة لدى دارسي علم المسرحية أكثر من أسماء جورج كيزر و وولتر هاسنكلفر...)) . 12

واليوم، بعد أن تقدم التعبير السلس بواسطة العناصر البصرية و التشكيلية المحضة في المسرح، و أصبح بإمكاننا، كما تنبأ بذلك أنطونان أرطو، أن نرى مسرحيات كاملة قائمة بالأساس على الحركات والإيماءات والتعبير التشكيلي بواسطة الجسد والضوء والعناصر السينوغرافية... أليس من المستحسن أن نعود من جديد إلى مسرح أكثر اعتدالا، يعطي لكل العناصر مكانتها التعبيرية، و يعيد للعبارة سحرها الكامل الذي افتقدته ؟

1 . (أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، ص. 50).

2 . نفس المصدر، ص. 106.

3 . Roland Barthes، Le) théâtre grec،in. Histoire du .(spectacle، La Pléiade

4 . أنظر الفصل المعنون (المسرح الشرقي و المسرح الغربي) ، ص. 103 من كتاب :

Antonin ARTAUD، Le théâtre et son double، Idées .-Gallimard، n°114

و قد صدر هذا الكتاب في سنة 1938 ، جامعا لكتابات حول المسرح (محاضرات . بيانات . مقتطفات من رسائل) كان المؤلف قد شرع في كتابتها مند سنة 1932.

5 . أنظونان أرطو، المسرح وقرينه، سابق، ص. 104.

6 . من أهم الانتقادات التي وجهت إلى الإخراج الطبيعي الذي اختط أنطوان أسسه العملية، هي اكتظاظ الركح بالعناصر التي تشتت الاهتمام ولا تلعب أحيانا أي دور تعبيري أو جمالي، وهذا ما حرص المخرجون المتشبعون بالمذهب التعبيري على تجاوزه وتصحيحه فيما بعد.

7 . أنظر : ألان فيرمو، أنطونان أرطو والمسرح ، 10/18، (بالفرنسية).

8 . أنظونان أرطو، المسرح وقرينه، سابق، ص. 104.

9 . أنظر فصل (المخرج و العمل الدرامي) ، في : جان فيلار، حول التقاليد المسرحية ، (-De la tradi tion théâtrale) لارش ، باريس ، 1955، (بالفرنسية) . و معلوم أن جان فيلار، رغم هذا الاعتزاز بفن المخرجين، كان يعتبر نفسه بكل تواضع مجرد منسق للعروض (ريجيسير) في خدمة النصوص المسرحية الجيدة التي تمثل (المسرح الشعبي)، من أجل وصول أفكارها بكل أمانة وعمق إلى الجمهور الشعبي الواسع حتى تساهم في إثراء ثقافته. وقد كان لجان فيلار بسبب ذلك دور كبير في إثارة الانتباه إلى روائع المسرح العالمي.

10 . نالت مسرحية (حبال.. خيوط.. شعر..)، الجائزة الكبرى في (المهرجان الوطني الثالث عشر لمسرح الهواة) المغربي الذي انعقد بمدينة مكناس سنة 1972.

11 . لعل من أشهر المسرحيات الخالية من الحوار التي يستشهد بها الدارسون : (فصل صامت) Acte sans parole للكاتب الإرلندي الطليعي صامويل بيكيت S.Beckett (1906 . 1989) ، و (التلميذ الذي يريد أن يصبح عائلا) Le pupille qui veut être tuteur للكاتب النمساوي بيتر هاندك Peter Handke (ولد سنة 1942) .

12 . ألمر رايس ، المسرح الحي، ترجمة د. داود حلمي السيد، دار نهضة مصر، القاهرة ، 1965 ، ص. 44.



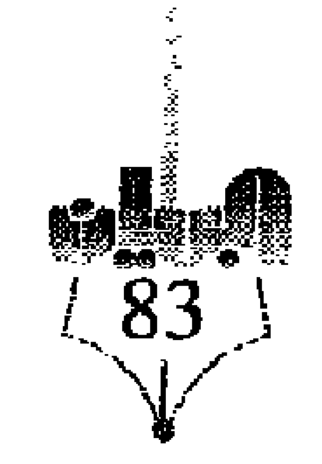
من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها : خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستعمل في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل:

	ش
شَاصِي	الشَاصي: هو العمود الفقري للمركبة، وهو جسر قوي من الصُلب يرتكز عليه هيكلها. قد يكون مشتقاً من الفصيحة، الشَأْس: بمعنى المكان الغليظ، وشَئِزَ المكان وشَئِس: إذا غلظ، كما في الصحاح للجوهري. وزاد في تاج العروس: اليابس الغَليظ. وأقول: كلها من صفات الشاصي.
شَال	شال الشيء: إذا رفعه، وشلتَه وأَشَيْلَه إذا : حملته. وفي جمهرة اللغة، وأشِلتَه أنا: إذا رفعته؛ قال الأخطل: وإذا جعلت أباك في ميزانهم رجحوا وشال أَبوكَ في الميزانِ
شَبَّص	قبض على الشيء بقوة، ومنه الشَباصَة: ماسكة - بلاستيكية أو حديدية تشد بها المرأة شعرها. وفي القاموس المحيط، الشَّبَصُ، محركة: الخشونة، وتداخل شوك الشجر بعضه في بعض. وقد تشبَّصَ الشجَرُ: اشتبك. لغة يمانية.

شـ	
شَذَر	نوع من الخرز لونه فيروزي يعمل منه السِبَح "المسابيح" والشذري من الألوان. وفي جمهرة اللغة، شَذَر: خرز الواحدة شذْرَة، ويجمع على شُذُور أيضاً. ويقال هي قطعة من الذهب يفصل بها بين الخرز في النظم.
شَرّ	الشَر خلاف الطي، وشَرَرَت الثوب أشره: نَشَرته على الحبل ليجف. وفي جمهرة اللغة، شَرَرتُ اللحم والثوب وأشْرَرْتَه: إذا بسطته ليجف، فهو مُشر ومشرور.
شِرْب	الشِرْب: حوض مربع أو مستطيل يُملأ بالماء ليسقى منه الزرع. وفي جمهرة اللغة، الشِّرْبُ: مكان ممدود للزرع يسقى بالماء. والشُرْبَةُ: طين يُدار حول النخلة كالحوض تشرب فيه.
شَرْيَة	يقولون : جسمي يحكني فيه شَرية أي: حكة شديدة متتالية. وفي جمهرة اللغة، والشَّرَى: الذي يظهر في الجلد، عربي معروف. وفي القاموس المحيط الشَّرَى: بثور صغار حُمر حَكَّاكة مُكْرِبَة تحدث دفعة غالباً وتشتد ليلاً.
شَغَانيف	الواحد: شَغْنُوف. وهي الزوائد التي تكون في السمك، وكل شيء له زوائد كثيرة تسمى شَغانيف، كشغانيف الأشجار، أطراف أغصانها. وفي جمهرة اللغة، شَغْنَف وشَغْنُوف: أعلى أغصان الشجر والجمع شَغَانيف.
شِكَرْدِي	الشخص المطيع، السريع في تلبية الأوامر، الجريء الذي يعتمد عليه. لعلها من الفصيحة، شَبَّرْذي. ففي جمهرة اللغة، شَبْرَّذي: سريع في أموره. وفي القاموس المحيط، الشَّبْرذي: السريع من الإبل، والشَّرْبَذَة: السرعة. والشَّبَذري: صفة رجل من تغلب.
شَكِل	بمعنى المِثل والصفة للشخص ولغيره. يقولون: سَوّ شَكِل هذا، أي: اعمل مثله. أو "مثل ها الأشكال"، وهي من ألفاظ الاستهزاء بمن هم أقل من أن يقوموا بعمل ما يتطلب مهارة فائقة أو شجاعة وجسارة. وفي الزاهر في معاني كلمات الناس: قولهم لست من شَكْل فلان، معناه: لست من أمثاله وأشباهه. وفي القاموس المحيط، الشَّكْلُ: الشَّبه، والمِثْل. تقول: هذا من هواي ومن شكلي، جمع أشكال وشكول.

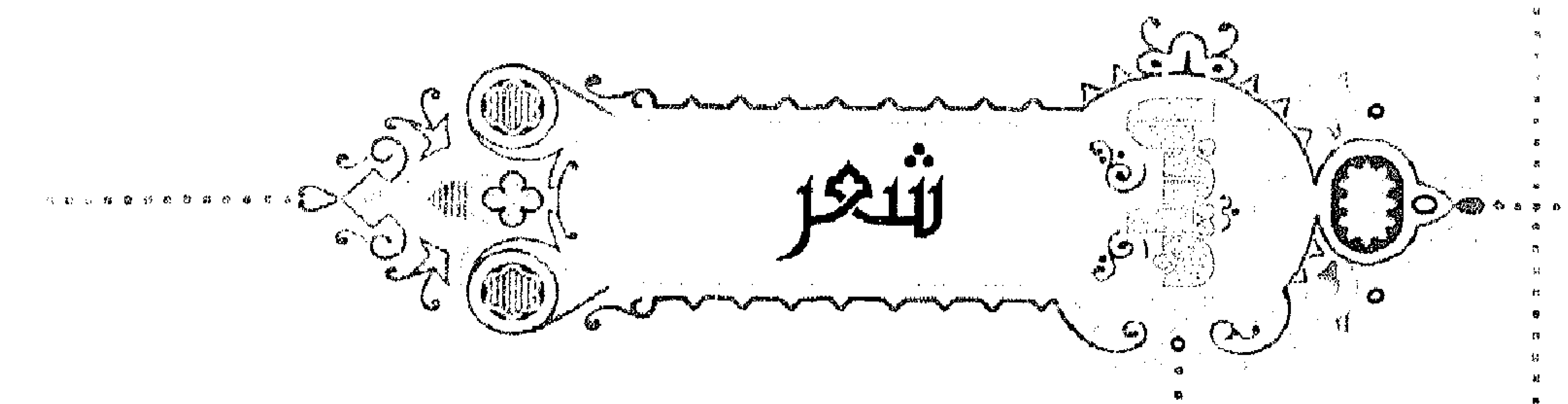


شَنَّة ورَنَّة	وتلفظ أيضاً: حَنَّة ورَنَّة. وهي كناية عن الصِّيت الحسن والشهرة والمجد، فيقال لمثل هذا: له شَنَّة ورَنَّة. والشَنَّة: الربابة الآلة التي يعزف عليها، والرَنَّة: الصوت، وربما يقصدون به صوت أو لحن الربابة. وفي تاج العروس، الشَنَّة: القربة الصغيرة، وقيل الشَّن: كل آنية صنعت من جلد.
شوعَة	الشوعَة: هيجان ماء البحر وامتداده إلى داخل الأزقة قديماً ويحدث ذلك عندما يكون الهواء قوياً من جهة الغرب والمد عالياً. وكان يحدث قديماً في جزيرة فيلكا لانخفاض بعض شواطئها. واللفظة من الفصيحة، الشَوَّع والشِيُوع بمعنى: الانتشار ففي جمهرة اللغة، والشَوُعُ: انتشار شعر الرأس وتفرقه.
شوَيَّة	الشيء القليل: اعطني شَويَّة أي :قليلاً. وشوَيَّة بمعنى: بمهل ورفق. اشوَيَّة على الشيء: ارفعه أو احمله بتمهل وهدوء ورقة. وفي القاموس المحيط، الشَّوَى: الأمر الهين، والشُواية:بقية قوم أو مالٍ هلك.
شِيص	البلح الرديء الذي لم يلقح في موسمه. ومن الأمثال الشعبية: "الشيص في الغِبة حلو" ومعناه: أن هذا النوع الرديء من البلح يكون حلواً عندما يكون البحارة في غِبة البحار أي أعماقه على ظهر السفينة حيث تنقطع بهم السبل ويقل الطعام. وفي تاج العروس، الشِيَّصُ: وهو التمر الرديء.
	ص
صِتِيمَة	الضخم الجثة، الطويل القامة العريض المنكبيين. لعلها من الفصيحة: صَتَم الرجل: غدا شديداً. وفي محيط المحيط: والصَّتْمُ: الغليظ الشديد والصخرة الصلبة.
صَحَط	صحَط الشيء: أزال آثاره أونقشه بحيث يبدو أملساً. نقول عن العملة الممسوح عن وجهيها الكتابة: مصحوطة. وفي القاموس المحيط، انسَحَط من يده: انملص فسقط. وعن النخلة وغيرها: تدلى عنها حتى ينزل لا يمسكها بيده.
صَحْو	نقول: الجو صَحو: أي بدون غيوم ولا غبار ولا رياح شديدة. وفي جمهرة اللغة، والصَّحوُ: ضد الدَجن، أصحت السماء صَحَاء وصحا، وأصحت السماء، وأصحىَ يومنا إذا لم يكن فيه برد.



صَخين	المسحاة: من أدوات البناء قديماً، حديدة عريضة معقوفة مثبت بها خشبة غليظة، يُجرف بها الطين والرمل والتراب، والجمع صخاخين. وفي لسان العرب، السخاخين: المساحي واحدها: سَخين بلغة عبد القيس، وهي مسحاة منعطفة.
صَخة	الصَّخَة: السكون والصمت الشديدين.فصيحة مشتقة من صَخَّ لحديثه أصَاخَ لـه، كما في تاج العروس. وفي القاموس المحيط: الأصَخ: الأصم جداً لا يسمع البتة.
صَخي	تطلق على الجواد الكريم، الذي لا يبخل في بذل العطاء للمحتاج. فصيحة، من السَخاء: الكرم والجود.
صِرْف	الخالص جداً الذي لا يخالطه ماء ونحوه. وهي من اصطلاحات أصحاب الشراب، يقولون: صُب لي صِرفاً: أي خمرة خالصة بدون ماء أو شيئاً شبيهاً له من شراب. وفي جمهرة اللغة، الصِّرفُ: الدم الخالص، والطلاء والدم الشديد الحمرة أيضاً. وصَرَفَت القطة أو الكلبة: صار أوان لقاحها وتوالدها وفي القاموس المحيط، صَرَفَت الكلبة صَروفاً وصِرافاً بالكسر: إذا اشتهت الفحل، وهي صَارِف.
صرِيفَة	الصرِيفَة: الكوخ الصغير المبنى من سعف النخيل والجمع صرايف. وفي كتب اللغة، الصَّريفَةُ: السَعفَة اليابسة، وكذلك الكوخ المبنى من سعف النخيل.





حنين حزين

شعر: د. سالم عباس خداده
(الكويت)



مر عامان على وفاة ابن الشاعر رحمه الله ..
وتبقي الصور لا تبارح الفكر

مر عامان والشجون الشجونُ
كيف بالله تستريح الجفونُ؟
إن دمعا جرى شجيً سوف يجرى
هل أداجي والمبكيات فنون؟
تلك ذكراه في الزوايا سياط
أينما كنت في الزوايا تكون
صورة أو رسالة أو بقايا
من بقاياه طاعن وطعين
وردتاه(*) تناديانى فأصغي
لربيع هو الربيع الحزين

إن تقولا : بابا، يرف فؤادي
مثلما رفَّ بلبل مسجون
خنجر الحزن يرتعي في الحنايا
ثم ينسل والحنايا أنين
خنجر فوق خنجر ذكريات
تتوالى، ولا تراه العيون
كان كالياسمين روحاً وعطراً
فإذا عمره هو الياسمين
كلما قلت سوف أنسى إذا بي
في عذاب هو العذاب المبين
تتولَّى الأيام وهي رصاص
رغم أن الأيام كنز ثمين
لا أرى في الزمان غير زمان
كم تبارى فيه اليقين الظنون
كيف أهوى حلمي كلمعة برق
وأحاطتني الهموم الهتون
هل جنون أبكي اشتياقي إليه
منذ أن غاب؟ أم جمودي الجنون؟
فحنيني لا تحتويه حروف
إنه، إنه الحنين الحزين
ويح قلبي وما أنا اليوم فيه
أسجين؟ بل كل أفقي سجين
إنني كل جُمعة ألتقيه
غير أن الثرى كريم ضنين
فهو يعطي للروح نفحة رَوْحُ
في لهيب قد أشعلته المنون
ولديه السكون كهف رهيب
هل أنادي: متى يزول السكون؟


* طفلتاه: لطيفة ودلال.





معشوقة أنتِ

شعر: وليد القلاف
(الكويت)



(قصيدة في حب الكويت تزدهر بأعياد الوطن)

تَفَجرَّ الشعْرُ في الوِجْدانِ وَازْدَحَما
حَتَّى غَدا الجِسْمُ مِنْهُ يا كُوَيْتُ فَما
وَغَنَّتِ الروحُ مِنْ إيحائه نَغَمَاً
هُوَ النَّشيدُ الذي نُعْلي بِهِ العلَما
للهِ أَنْتِ وَقَدْ هَيَّأْتِ واحَتَهُ
لكَيْ نَراها بِعَيْنِ العاشِقينَ حِمى
وَنَرْتَدي مَنْ شَذاها العَذْبِ أَجْنِحَةً
بها نُحَلِّقُ في الحُلْمِ الذي ارْتَسَمَا

مـازلـتَ أهْـديـكَ مِـنْ أنـفـاسِـهـا دُرَراً
لـو اسْـتَـضـاءَ بـهـا الإشـراقُ مـا انْـصَـرما
وأنْـــتَ فـي نـظـرِ الـدُّنـيـا مُـخَـيَّـرَةٌ
فـصـافـحي الـشُّـهْـبَ أحْـبـابـاً أوِ الـقِـمَـمَا
وَفَـوقَـكَ الـشَّـمْـسُ عُـنْـوانٌ لِـمَـلْـحَـمَـةٍ
تَـفَـتَّـحَ الـفِـكْـرُ في صَـفْـحـاتِـهـا حِـكَـمـا
وَحَـوْلَـهـا الـشَّـعْـبُ يَـرْوي عَـنْ خَـمـائِـلِـهـا
قـصـائـداً تَـرْسُـمُ الأخْـلاقَ والـقِـيَـمـا
مـازلـتِ أُفْـقـاً بـهِ الأقـمـارُ سـاطِـعـةٌ
وَمَـنْ رأى غَـيْـرهُ أُفْـقـاً فَـقَـدْ ظَـلَـمـا
وَمِـنْ وَفـائِـكِ يُـبْـقـى الـجـودُ مُـفْـتَـخِـراً
بـمـا يَـراهُ مِـنَ الـبَـذْلِ الـذي انـتَـظَـمـا
طـوت بـشـائِـرهُ الآفـاقَ مُـثْـقَـلَـةً
مِـنَ الـتَّـكَـرُّمِ حَـتَّـى أصْـبَـحَـتْ دِيـمـا
وَالـحُـبُّ مِـنْ غَـيْـثِـهـا يَـبْـنـي مَـواقِـعَـهُ
بِـنـاءَ خَـيـرٍ بِـهِ إصْـرارُكِ الـتَـزَمـا
أجَـلْ سَـتَـبْـقـى كـمـا الأطْـوادِ شـامِـخَـةً
إلـى الـسَّـمـاءِ فـلا بُـخْـلاً ولا عَـدَمـا
ولا رَأتْ أعـيُـنُ الأيـامِ مِـنْ أحَـدٍ
يَـراكِ ثُـمَّ يـرى الـتَّـرحـالَ مُـغْـتَـنَـمـا
أهْـواكِ يـا مَـنْ بِـكِ الأجْـدادُ قَـدْ فَـتَـحـوا
بـابَ الـفَـخـارِ لِـمَـنْ مَـنْ بَـعْـدِهـمْ قَـدِمـا
فَـفـي قِـفـارِهُـمُ الأشْـعـارُ كَـمْ سَـجَـعَـتْ
وَفـي بِـحـارِهُـمُ الـنَّـهـامُ كَـمْ نَـهَـمـا
وَأرْضُ كـاظِـمـةٍ بـالـفَـخْـرِ مُـفْـعَـمَـةٌ
لِـمَـنْ أرادَ بـهـا أنْ يَـفْـهَـمَ الـقِـدَمـا
نـبـقـى وتـبـقـى لَـنـا الأخْـلاقُ راسِـمَـةً

وَجْـهَ الْـوَفـاءِ.... فَيا حُسْنَ الـذي ارْتَسما

وَلِـلْـعُـروبـةِ والإسْــلامِ فـيـكَ يَـدٌ

تُـصَـرِّفُ الأَمْــرَ بـالـقَدْرِ الـذي لَـزِما

مَـفْـتـونَـةٌ بـاعْـتِـدالِ الـفِـكْـرِ فـاتِـنَـةٌ

ولا نَـرى بِـسِـواهـا الـواقِـعَ انْـتَـظَـمـا

قَـلْـبُ الـسَّـلامِ لـهـا قَـلْـبٌ وأَكْـرِمُـنـا

مَـنْ أَصْـبَـحَ الـيـومَ فـي قَـلْـبِ الـسَّـلامِ دَمـا

وَمَــنْ سَـمـاحَـتُـهـا انْـقـادَ الـقَـرارُ إلـى

إخْـوانِ مَـرْيَمَ فـي الجَـمْـعِ الـذي اقْـتَـسَما

حَـتَّـى تَمَـازَجَـتِ الأفـكـارُ واتَّـفَـقَـتْ

آراءُ مَـنْ وَضَـعـوا الـدُّسْـتـورَ والـنُّـظُـمـا

وَأَصْـبَـحَ الـفَـرْدُ مَـشْـغـوفـاً بِـمـا رَضِـيَـتْ

لَـهُ الأمـانَـةُ طِـفْـلاً كـانَ أَوْ هَـرِمـا

فَـلِـلأمـيـرِ كَـمـا لِـلـشَّـمْـسِ فَـلْـسَـفَـةٌ

تَـكْـسـو الـبُـيـوتَ مِـنَ الإشْـراقِ والخِـيَـمـا

وَفـي ظِـلالِ أَمـانـيـنـا الـتـي ابْـتَـسَـمَـتْ

كَـمِ الْـتَـقـانـا وَلِـيُّ الـعَـهْـدِ مُـبْـتَـسِـمـا

والـشَّـعْـبُ يَـبْـنـي صُـروحَ المَـجْـدِ عـالِـيَـةً

وَكَـمْ بِـهـا زاحَـمَ الأقْـمـارَ والـرُّجُـمـا

نَـهْـجٌ مِـنَ الـوَحْـدَةِ المُـثْـلـى يُـضـيءُ لَـنـا

وَهَـلْ يُـضـيءُ لَـنـا لَـوْ لَـمْ نَـكُـنْ رُحَـمـا

مـالـي أرى الـشَّـوْقَ لا تَـخْـبـو بَـواعِـثُـهُ

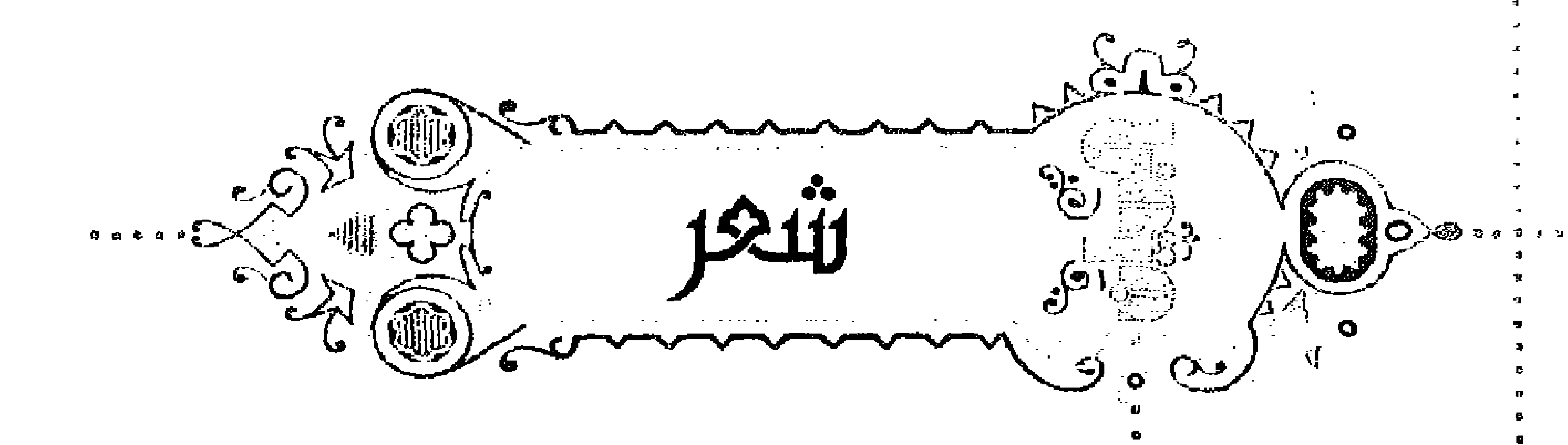
وَلا أرى بِـسِـواهُ الـعُـمْـرَ مُـعْـتَـزِمـا

فَـرَشْـتُ قَـلْـبـي لَـهُ داراً فَـعَـطَّـرَهـا

بِـمـا لَـدَيْـهِ مِـنَ الـعِـطْـرِ الـذي كَـرُمـا

حَـتَّـى غَـدَتْ مِـنْ شَـذاهُ الـعَـذْبِ مَـمْـلَـكَـةً

أنتَ المليكُ الذي في أمرِها احْتَكَما
فَمِنْ جميعي إليكَ اليومَ تهنئةٌ
وَطاعةٌ مَن تفانيها مَضَتْ قُدُما
ورايةٌ لا يزالُ الحُبُّ يَرْفَعُها
حتّى غدا حَرَمُ الباري لها حَرَما
تَسيرُ في ظِلِّها الأعمالُ صالحةً
ولا أرى عِوَجاً فيها ولا ثُلَما
وَكَيْفَ لا وَهَواكَ العَذْبُ أُغْنِيَةٌ
بِها المسارُ استوى حَتَّى غدا نَغَما
وَأَصْبَحَتْ لَوْحَةُ الأيام زاهِيَةً
حَتَّى كَأَنِّي بِرُؤْياها أرى إرَما
مَعْشوقَةٌ أَنْتَ والآمالُ عاشِقَةٌ
وَكَمْ لها فيكَ ما يَسْتَنْهِضُ الهِمَما
وَمَنْ تكوني لَهُ أسبابَ صَبْوَتِهِ
فَلَيْسَ يَمْنَعُهُ ما يَمْنَعُ الحِمَما
يُسامِرُ النجمَ في الظَّلماءِ مُكْتَفِياً
بِأن يَراكَ وَلَوْ في نَوْمِهِ حُلُما
ذَرِيهِ في حَرَمِ الأشواقِ مُعْتَكِفاً
ولا تقولي لَهُ : إيّاكَ وَالأَلَما
ما زالَ مِنْ ألَمٍ يَهْفو إلى ألَمِ
وَلَيْسَ بالعاشِقِ الوَلْهانِ مَنْ سَلِما
مَلَكْتُكِ النَّفْسَ يا مَنْ بالهَوى امْتَلَكَتْ
أَمسي وَيَومي وَما في قادِمي انْكَتَما
وَلَسْتُ مِمَّنْ إذا ما الشَّوْقُ هَزَّهُمو
رَأَوْا بِوَصْفِ جمالِ الغيدِ مُغْتَنَما
فَلا وَرَبِّكِ لَنْ تَحْلُو قَصائِدُنا



معاً في المدار البعيد

شعر : محمود أسد
(سوريا)

نسير إلى اليم

نحمل فيء الظلام

نطير إلينا، إليكم

نحلق خلف العيون

وراء السراب

كصقر تلوّى

فراح يلوّن وجه السماء

يغرد لي في السحاب المبلل

عشقاً ووجداً

لتُنزل غيم المخاوف

في خلسة من ضياعي....

نطوف.. نجول..

لنبحث عن لقمة من سعير

تمادى، وأعلن وأد الفراق

تنادي.. ولا من مجيب

نحاور.. يصحو الرقيب

يكشرَ.. هدّد..

كسرَ عنق الزجاجة

أحرق فيَ الحريق...

نكون.. ليوم.. لعام

نكون لنسكن أحداق تلك المغاني

وتلك السيوف

معاً سوف نأتي

نباغت حقد البغاث

ونفقأ عين المحال...

نعم سوف نحيا

كما نحن شئنا

وشاء القطار......

ندور إلى ما تريد البداية منا

نقاوم جنح الترهّل في الليل

والوغد حط الديار

نقاوم حتى تعود الحياة

لبسمة أمي وأختي

وينبت فيها الرجاء

أجل قد نعاق.. أعاق

وقد تسترد الديون الرجيمة...



سنمضي على جدول من دماء

نفتش عن منهل من حياة

يبث عبير الولادة....

معاً في الطريق المُدمّى

معاً في القرار المرصّع شوقاً

ووعداً بكرم الخلاص

نعم في المحيط وفي البحر

في النزف قبل المخاض

ألسنا على خطوات الخفافيش

تهنا وتاه الحوار؟

ندور نغني.. نجرّد

سيف الزمان الغريب

ستبقى مسافات تلك الدوائر

تعزف للفجر والليل

حتى تقوم القيامة

سنبقى وحيدين دون انتظار

ودون انشطار، يلوّث

درب انتمائي

أتينا لنغسل مكر التشدّق

فالباب يطرق جيد الحروف

ليوقظ فيها الحرائق...



نسير على غير نهج

يطرّز غصن الشفاه

سنمضي إلى واحة من سعير

ونهر يردّ عبير الحواس..

نعرّي رصيف المدينة

نفضح ذلّ التقاعد

للسيف والحرف والعشق الحلال

وما هو أعظم..

أنحبو معاً للمدار المشعّ

نوراً ونارا؟؟؟

عسانا نعيد الأمانة للأهل

من أهلنا في زمان الرياء؟؟؟

سنأتي معاً للضياء المعتق

نرفع سوط اللئام

ونخمد فينا بقيّة خوف

بدا للجميع سوار انصياع

أساقيك كأس المودّة

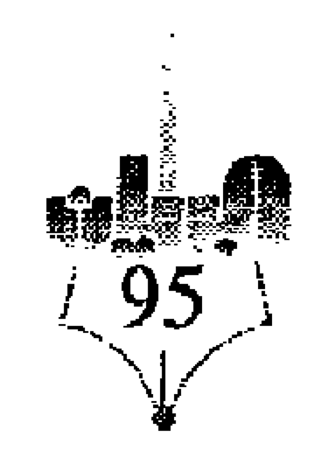
لسنا سوى غرسة

ترتوي بالنهار

ولسنا

سوى منهل

للصغار الكبار





حين يموت البحر

شعر: جميل حسين إبراهيم
(الإمارات)

لا بحر ينام على قلبي

لا شعر يؤجج ذاكرة العشب

شجراتي الخمس تلاشت

وعليها صورة حبي

فلماذا صرت بعيداً

أجتر حنيني

وألوذ بأطياف القرب

ولماذا قلبي لا ينسى

فنجان القهوة في زمن صاف عذب

ولماذا ؟ ألف سؤال

يوشك أن يودي بي

لكن .. لا بحر ينام على قلبي

يتقدم بي زمن أعمى

أتوسده في سفري العبثي

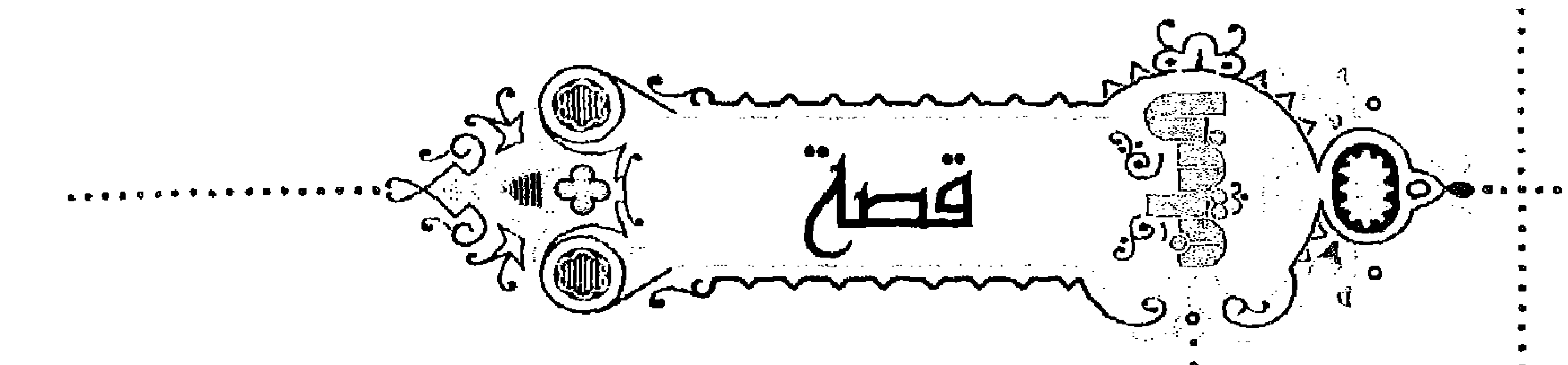
أبحث بين رماد الكلمات

عن اللهب القدسي

وأقول: وداعاً يا سفر البحر
ويا رفرفة الكلمات المحروقة كالعمر
يا لون خريف
يرشق كل فصولي بالشعر
وأنا ممتشق أضغاث الماء
وأهز جذوع اللغة الخرساء

أتذكر وقع خطاي على العشب
خرير النعناع يرف على قلبي
وحريق الكلمات
أتذكر صوت تكسر دمعي في الشرفات
لم لا أجتث حنيني
أرميه هناك مع الظلمات ؟!
لم أجتر زماناً مات ؟!
لا بحر ينام على قلبي
وأنا وحدي في مقعدي الخالي
يؤنسني شبح الذكرى
ودوي سؤال:
كيف يموت البحر ويغدو
محض خيال ؟!





تحطم نفسي

بقلم: امبروز بيرس(*)
ترجمة: فريد اسمندر

في صيف عام 1874 سافرت إلى "ليفربول" في مهمة عمل لصالح مؤسسة "برونسون وغاريت" التجارية في نيويورك "أنا" وليام غاريت" وشريكي هو "زيناس برونسون". عندما أعلنت الشركة إفلاسها العام الماضي لم يتحمل الشريك صدمة الهبوط من الغنى إلى الفقر فمات.

بعد أن أنهيت عملي بما تطلبه من جهد وتعب رأيت بأن رحلة بحرية مطولة ستعود علي بالمتعة والفائدة معاً. وهكذا، بدلاً من أن أركب في طريق عودتي واحدة من تلك البواخر الفخمة، حجزت لنفسي مكاناً إلى نيويورك على المركب المسمى "مورو" مصطحباً معي شحنة كبيرة وثمينة من البضائع التي اشتريتها. كان "مورد" مركباً انكليزياً من النوع الذي لا يتسع إلا لعدد قليل من المسافرين. وقد صادف آنذاك أن كنت الوحيد على متنه إضافة إلى فتاة انكليزية ترافقها خادمة زنجية في أواسط عمرها، كان شيئاً يدعو إلى الفضول أن تسافر شابة مثلها وهي محاطة بتلك الرعاية لكنها فسرت الأمر لي في ما بعد قائلة إن رجلاً وزوجته من "كارولينا الجنوبية" قد تركا الزنجية في منزل والديها الكائن في "ديفونشاير" وماتا هناك في اليوم ذاته-وهو حدث يحمل من الغرابة ما يكفي لأن يبقى واضحاً في ذاكرتي حتى ولو لم أعرف من خلال حديث لاحق لي مع السيدة الشابة بأن اسم الرجل كان "وليام غاريت"،

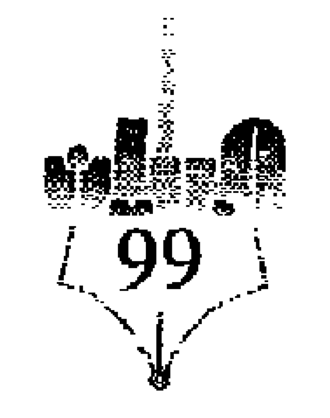
أي الاسم نفسه الذي أحمله. كنت أعلم بأن بعض أقاربي يسكن، في "كارولينا الجنوبية" لكنني أجهل كل شيء عنهم وعن ماضيهم.

أبحر "مورو" من مصب نهر "ميرزي" في الخامس عشر من حزيران، وقد رافقتنا طوال أسابيع ريح طيبة وسماء صافية. كان القبطان رجل بحار رائع إنما لا يتقن أي شيء آخر. كان مقلاً في رفقته لنا إلا على مائدته، وبذلك أتيح لي المجال لأتعرف على السيدة الشابة، جانيت هارفورد" بشكل جيد وفي الواقع كنا لا نفترق إلا لماماً. بما أنني أميل إلى الاستبطان ومراقبة النفس فقد حاملت كثيراً أن أحلل الإحساس الجديد الذي أوحته لي تلك السيدة وأحدده- جاذبية خفية رقيقة وغامضة وإنما قوية كانت تدفعني للقائها والتقرب منها، لكن محاولاتي لم تجد نفعاً. استطعت فقط أن أتأكد بأن ذلك الإحساس لم يكن حباً. ولما أصبحت على يقين من صدق طويتها تجرأت في إحدى الأمسيات- أذكر بأنها كانت أمسية اليوم الثالث من تموز- أن أسألها ضاحكاً ونحن نجلس على سطح المركب إن كان باستطاعتها مساعدتي في حل ما يساورني من شكوك.

صمتت لحظة وقد أشاحت بوجهها عني. خشيت أنني ربما تصرفت بفظاظة. أدارت رأسها نحوي وركزت بصرها على عيني بمهابة. وخلال برهة سيطر على ذهني وهم غريب لم يدخل ساحة الشعور عند إنسان من قبل. بدت وكأنها تنظر إلي ليس بعينيها إنما من خلالهما، من مسافة بعيدة وراءهما، وأن عدداً من الرجال والنساء والأطفال الذين لمحت على وجوهم تعابير زائلة ومألوفة على نحو غريب تجمعوا حولها وهم يحاولون بلهفة لطيفة أن ينظروا إليّ عبر العينين ذاتها. كان المركب قد اختفى، كذلك البحر والسماء. لم أكن واعياً إلا إلى الهياكل الموجودة في هذا المنظر الوهمي الخارق. ثم خيمت علي الظلمة فجأة. وكما تعتاد عينا الإنسان بالتدريج على ضوء خافت في مكان مظلم أخذت الأشياء التي كانت تحيط بي سابقاً، سطح المركب وصاريته وحباله، تنحل خارجة من العتمة ببطء. كانت الآنسة هارفورد مغمضة العينين وتبدو نائمة في كرسيها، والكتاب الذي كانت تقرأ فيه لايزال على حجرها مفتوحاً وبدافع غامض نظرت إلى أعلى الصفحة كان الكتاب نسخة من ذلك العمل النادر الغريب "تأملات دينكر(×)". وكانت سبابة السيدة تستقر على هذه القطعة:

"لقد أعطيتُ للجميع لتؤخذ بعيداً وتكون بمعزل عن الجسد لفترة وجيزة، فجداول الماء حين تنساب فوق بعضها البعض يولد الضعيف فيها من القوي وتتكون هناك أسرة واحدة تتقاطع مساراتها وتتشابك وتتواكب أرواحها وتترافق بينما تسلك أجسادها الطرق المحددة لها مسبقاً دون علم منها".

نهضت الآنسة "هارفورد" مرتعشة كانت الشمس قد توارت وراء الأفق ولم يكن الجو بارداً، الريح ساكنة والسماء خالية من السحب، ورغم ذلك لم تكن النجوم مرئية. جاءت من سطح المركب. استدعي القبطان من الأسفل وانضم إلى الضابط الأول الذي وقف ينظر إلى مقياس الضغط الجوي وسمعته يهتف: "يا إلهي!".



بعد ساعة من الزمن انتزعت الدوامة العنيفة التي أحدثها المركب الغارق من بين يديّ جسد "جانيت هارفورد" وكانت الظلمة تحجبها ورذاذ الماء. أما أنا فأغمي عليّ بين حبال الصاري الطافية التي سبق أن ثبَّتّ عليها نفسي. أفقت على نور مصباح. كنت ممدداً على سير وسط أشياء مألوفة في حجرة خاصة داخل سفينة بخارية، وعلى الأريكة قبالتي جلس رجل يقرأ في كتاب وقد تعرى حتى الخصر استعداداً للنوم. عرفت فيه وجه صديقي "جوردن دولي" الذي التقيت به في "ليفربول" يوم سفري، وكان هو نفسه على وشك الصعود إلى متن السفينة البخارية المسماة "براغ سيتي" وحضني على مرافقته. بعد لحظات قليلة استطعت أن أناديه باسمه " قال ببساطة:" حسنٌ ، ماذا؟" ثم قلب صفحة في كتابه دون أن يحول بصره عنه.

سألته: "هل أنقذوها يا دولي"؟"

تنازل الآن ونظر إليَّ مبتسماً وكأنه أحس بالمتعة. كان واضحاً بأنه اعتقدني بين النائم والمستيقظ "أنقذوها"؟ من تعني؟".

"جانيت هارفورد"

تحولت متعته إلى دهشة. حدق بي بثبات ولزم الصمت.

تابعت قائلاً: "أظن بأنك ستخبرني لاحقاً". ثم سألته" :"أية سفينة هذه؟".

حدق "دولي" نحوي مرة أخرى وقال: "إنها الباخرة " براغ سيتي" وهي متجهة من "ليفربول" إلى نيويورك منذ ثلاثة أسابيع واحدى آلاتها معطلة الآن. المسافر الرئيسي على متنها هو أنا "جوردن دول" إضافة إلى المجنون " وليام غاريت" لقد استقل هذان المشهوران الباخرة معاً، لكنهما على وشك أن يفترقا بسبب عزم الأول الراسخ على قذف الثاني من فوق السطح".

جلست في السرير منتصباً كالسهم" أتعني بأن كنت طوال ثلاثة أسابيع أحد المسافرين على هذه الباخرة؟"

"نعم، واليوم هو الثالث من تموز"

"هل كنتُ مريضاً؟"

"كنت بصحة جيدة ودقيقاً في مواعيد حضورك وجبات الطعام"

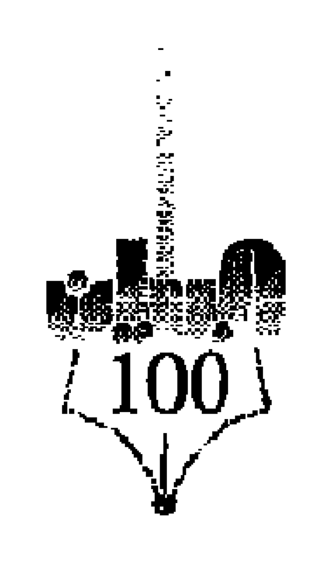
"يا إلهي! هناك سرَ ما يا "دولي" أرجوك أن تكون جاداً. ألم ينقذني أحد ما من حطام المركب "مورو"؟"

تبدل لون "دولي" اقترب مني وجس رسغي. وبعد لحظة سألني بهدوء: "ماذا تعرف عن "جانيت هارفورد"؟".

"أخبرني أنت أولاً، ماذا تعرف عنها؟"

نظر إلي "دولي" متفرساً كمن يفكر ماذا سيفعل. جلس على الأريكة وقال: لم لا أخبرك!

لقد التقيت بـ "جانيت هارفورد" في لندن منذ عام، وسوف أتزوجها. إنها



تنتمي إلي أسرة من أثرياء "ديفونشاير" عندما استاء والداها من الأمر هربنا بقصد الزواج. لكن في اليوم الذي كنت أسير معك متجهين نحو رصيف الميناء لنستقل هذه الباخرة شاهدتها وخادمتها الزنجية الوفية تقصدان المركب "مورو" لم توافق على مرافقتي لأنها رأت من الأفضل أن تسافر في مركب شراعي حتى تتجنب المراقبة وتقلل من خطر اكتشاف مكاننا. إنني أخشى الآن أن يؤخرنا العطل الذي أصاب هذه الباخرة فيصل "مورو" إلى نيويورك قبلنا وعندها لن تعرف الفتاة المسكينة إلي أين تذهب"

استلقيت على سريري بهدوء بالغ وأنا أكاد لا أتنفس. كان من الواضح بأن الأمر قد أقلق "دولي" الذي استأنف حديثه بعد فترة قصيرة " بالمناسبة، إنها ابنة عائلة "هارفورد" بالتبني. قتلت والدتها إثر سقوطها عن الحصان أثناء رحلة صيد. أما والدها فقد جن حزناً وغماً وانتحر في اليوم ذاته وبقيت الطفلة وحيدة. لكن لم يمض زمن طويل حتى تبناها الزوجان "هارفورد" وهكذا كبرت وترعرعت ولديه الاعتقاد بأنها ابنتهما"

ما هذا الكتاب الذي تقرأ فيه يا "دولي"؟"

"آه ، اسمه "تأملات دينكر" إنه كتاب غريب أعطته لي "جانيت" إذْ كان معها نسختان منه. أتريد أن تراه؟".

رمى الكتاب إليّ وانفتح أثناء سقوطه وفي الصفحة التي انكشفت طالعتني أسطر موسومة بعلامات : "لقد أعطيت للجميع لتؤخذ بعيداً وتكون بمعزل عن الجسد لفترة وجيزة، فجداول الماء حين تنساب فوق بعضها بعضاً يولد الضعيف فيها من القوي، وتتكون هناك أسرة واحدة تتقاطع مساراتها وتتشابك وتتواكب أرواحها وتترافق بينما تسلك أجسادها الطرق المحددة لها مسبقاً دون علم منها".

قلت وأنا أسيطر على اضطرابي: " لقد كان لها- أعني بأنها تمتلك ذوقاً فريداً في القراءة".

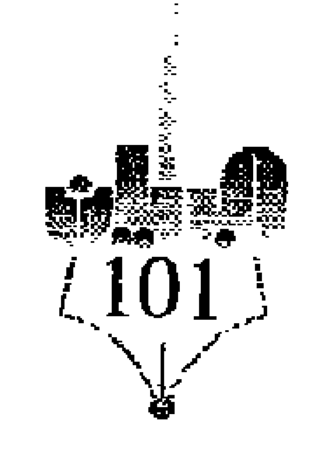
"نعم. والآن ربما تمنّ علي وتشرح لي كيف عرفت اسمها وتخبرني عن المركب الذي أبحرت على متنه"

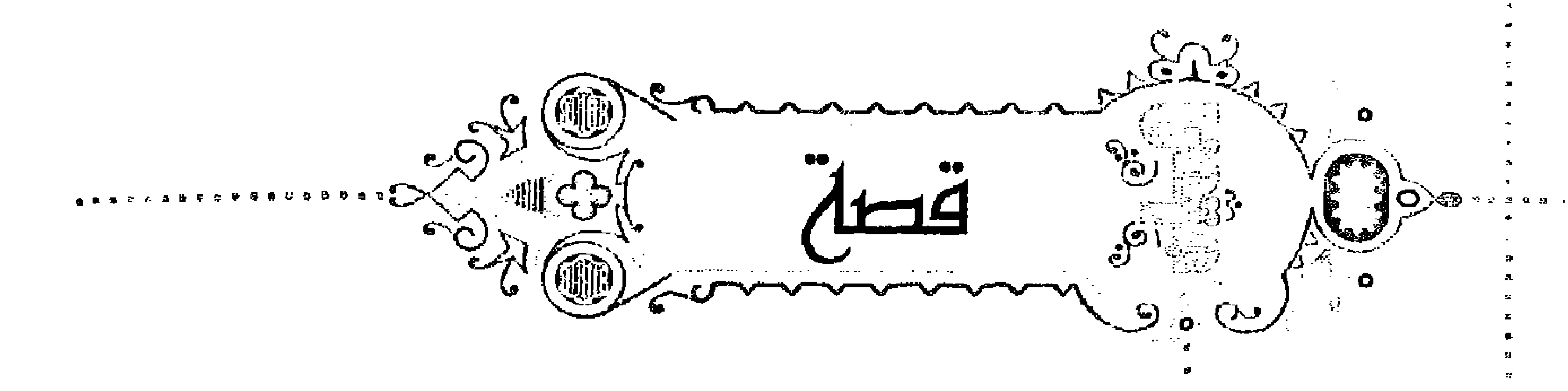
قلت: "إنه أنت من تحدث عنها أثناء نومك"

بعد أسبوع دخلنا إلى ميناء نيويورك يسحبنا أحد زوارق القطر. أما عن المركب "مورو" فلم يسمع أحد عنه شيئاً.

"أمبروز بيرس" 1842: 1914 كاتب أمريكي قاص وصحفي.

"دينكر" -1852 1918 عالم انساني فرنسي.





الأصفار تشكل رقماً

بقلم: جميلة سيد علي *
(الكويت)

مجموعة من الألواح الخشبية المتراصة، ثبتت إلى بعضها البعض بتقنية عريقة، لم تكن تكنولوجيا القرن الحادي والعشرين أحد عناصر تكوينها بل ساهم ذكاء الفطرة الإنساني الراسي على الشواطئ التاريخية ومهارات الأكف السمراء المعروقة في دمجها بروعة تصميمية. قاعدة خشبية جافة يحيط بها سياج خشبي من الألواح المتتابعة هومجسم شهير يشكل في مجمله بوماً بحرياً استخدم في تثبيت هيكله عرق البسطاء الأقوياء ممزوجاً بسيولة الملاك الأذكياء.

في التمازج التركوازي الممتد، حيث يتلاقى الأفق الفضائي بنظيره البحري، يصبح المداد الأزرق هوالبساط الذي تتهادى على سطحه وتحت سقفه سفينة الجهد والعناء. أجسام متمرسة بمواجهة أهوال السطح والأعماق تشكل غالبية المتواجدين على البوم. يملأ تشققات وأخاديد جلود بحارتها ملح البحر الحارق الذي يجب ألا يجف أبداً كسبيل أوحد لطلب الرزق.

جسم خشبي مجوف يضم أجيالاً متوارثة لحرفة حرث قاع البحر بالأصابع العارية وحصاد الدر الثمين. يضم أيضاً – ولكن بحدب كبير- الأبدان المنعمة التي تعاني كثيرا خلال رحلة الرزق الطويلة من عناء العد المتواصل للمعادن الرنانة الذهبية والفضية والأهم من هذا كله من عد الدوائر اللؤلؤية

الخلايا. تركيبتان بشريتان متوازيتان مهما امتدتا لا تلتقيان، حواسيب بشرية طافية على السطح وشقاء غاطس في الماء المالح لاستخراج درر المبختين من البشر.

بوم سفار يبحر في حوض أزرق ملئ حتى الشفة بالخير الوفير. وعاء أزلي يضم في أحضانه آهات ويا مال، عرق ودماء، شقاء وسعادة يغلفها شجاعة وبسالة يفر من أمامها وحوش ومردة الأعماق. ضمن نفس الحواف الخشبية لسفينة الكدح والثراء تستقر عقول مدبرة جبلت على التفكير المنطقي الموزون منذ دهور في كيفية استجلاب الكنوز الرائعة. دانات متعددة الألوان والأشكال لا يستأصلها من جذورها العميقة ويصعد بها إلى السطح المنظور سوى السواعد السمراء والأكف الممزقة. دوائر ثمينة لا تكاد الأنامل المتشققة تتلمس نعومتها وانسيابية تضاريسها حتى يتم انتزاعها من الأيدي الحاصدة التي رصتها والقوالب الصلبة التي تغلفها في سلال مغزولة بالحبال الرفيعة ليتم صرها بعد تعرية جمالها الأخاذ في نسيج تجاري أرقاماً فلكية. أصفار متعددة تصطف على شمالها أرقام عربية وهندية تتزايد باستمرار. لا يحد الفضاء الأزرق من توالدها بل على العكس يطلق لها العنان لتتضاعف وتنمو وتتكاثر.

- لماذا ينام هذا في وضح النهار؟

- إنه مريض يا بوجاسم. بادرت بالرد على المجدمي دفاعاً عن البحار المريض.

- وهل يمرض الرجال؟! هيا هيا فليكمل عدد غطساته وإلا سأخصم الروبيات من يوميته.

جاء رد المجدمي أقسى من سؤاله.

- أنا سأكملها بدلاً منه. لقد أخبرت بومشاري النوخذا فوافق.

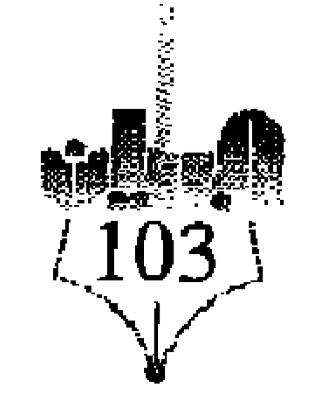
- هه! عشنا وشفنا! زين دير بالك أنت بعد يا القوي ترى إن طحت ما في أحد يشيلك. أجابني المجدمي بتهكم وهو يدير ظهره متوجهاً إلى مقدمة السفينة.

- أنا بخير يا متعب. لا تحتك مع بوجاسم المجدمي من أجلي. أستطيع أن أغطس نصف عدد الغطسات. حشرج المريض بصوت واه بعد انصراف بوجاسم وهو يحاول الوقوف على قدميه بصعوبة.

- هون عليك يا بو إبراهيم، ريّح اليوم بعد وإنشالله مافيك إلا العافية. لا تحاتي بوجاسم ولا تحاتيني ترى ما لك إلا صحتك.

أجبته بحزم وأنا أعيده للنوم. الغطسة الأولى. باسم الله وعلى نيتك يابو إبراهيم.

لم تكن الأمواج فقط هي أول ما صفعني على وجهي عند إلقاء نفسي إلى المجهول بحثاً عن القوت الذي يخبئه القدر في ظلمات التجاويف المائية بتياراتها العنيفة أحياناً والوديعة في أحيان نادرة. صوت بو إبراهيم الخافت وأنفاسه المتحشرجة تتابعني وتحاصرني حتى في الأعماق. بدفعي المتواصل لرأسي الشامخ إلى القاع بمساعدة الحجر الثقيل في عنقي وتحريك قدماي بتتابع سريع لزيادة سرعتي في الغطس والسباحة ينعدم لدي الإحساس بالزمان والمكان. في ثوان معدودة يبدأ الماراثون الشخصي بيني كأي بحار وبين حياتي كأي



إنسان.

مع إغلاق فتحتي الأنف بالفطام والاكتفاء بملء مخزون الرئة بالسنتيمترات المكعبة المحدودة من الأثير والقفز في الماء يبدأ العد التنازلي للغالب والمغلوب ويبدأ تساؤلي عن كيفية حل المعادلة الرياضية الصعبة، ما مقدار الزمن الذي أستغرقه في استهلاك الذرات الهوائية المخزنة في صدري ويكفي في نفس الوقت لالتقاط العدد الأكبر من المحارات الحبلى بالأجنة النفيسة؟ في اللحظة التي ينغمس فيها كياني الإنساني بالسائل القدري أبدأ العد لحل هذه المعادلة المصيرية

- واحد، الله واحد. اثنين، ما له ثاني. وقبل أن أكمل الأرقام أكتشف جهلي الكبير بقوانين الحساب فقد نسيت أن أبدأ العد من الصفر.

- هه، هه، انتزعت الفطام من أنفي بقوة مستشعراً ألماً آخر غير ألم الاختناق. ألم اندفاع أكسير الحياة في الرئتين الكادحتين. حتى التنفس اللازم للحياة يكون عند الغاصة مصحوباً بالألم. استغربت من سحبي إلى السطح دون أن أقوم بشد الحبل.

- اشفيك يا متعب. عسى ما شر. طولت علي وايد وما هزيت الحبل. أنا تليتك من خوفي عليك. تدافعت الكلمات بسرعة وبقلق واضح من فم السيب بمجرد أن رآني خارج الماء.

- مشكور يا خوي بس تراك استعجلت شوي. توني بديت أعد كم صفر باقي قبل ما يخلص الهواء وكم صفر محار منتفخ بجمعهم قبل ما أموت. أجبته بأنفاس لاهثة ومتقطعة وأنا أصعد إلى سطح البوم.

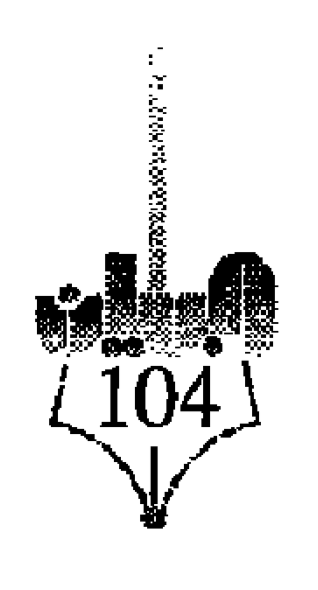
- شنهو؟ شهالحجي؟ أي صفر وأي موت. اقعد ارتاح زين. شوف الديين المعلق برقبتك، المحار اللي فيه – ما شاء الله- ما يحصله ثلاث غاصة. أجابني مبارك زميلي الغواص الذي يرتاح على السطح قربي لخمس دقائق قبل الغوص مرة أخرى.

- ابتسمت بألم وأنا أنظر إلى المحارات المطبقة على الثروة الموعودة للنواخذة والطواويش تتدحرج بعيداً عن سلتي الحاصدة لتتلقفها السكاكين الحديدية التي تنهي حملها بقطع واحد غير آبهة باكتمال الجنين مولوداً بدراً أو سقطاً هلامياً لزجاً. إما صفر على يمين الأرقام الفلكية يحمل الخير الغزير لمن امتلكها أو صفر على الشمال يضاف لرصيدي وغيري من البحارة.

- دير بالك علي ياالسيب ! أنا ماني دقس انسمي طويل مثل متعب . أول ما أتل حبل الايدة طلعني موتسهى عني وتعد الأصفار مثله؟ ثم بضحكة متهكمة تمتم مبارك وهويكتم أنفاسه بيده ويقفز إلى الوعاء المطعم بالدر النفيس

- معقول ؟ معقول إن أي أحد يعد الأصفار؟

تتابعت غطساتي ومبارك بالتوالي. لا بد أن نكمل خمسون تبة قبل مغيب



الشمس. كلما التقط أحدنا أنفاسه كتمها الآخر وكأن هواء الأرض الذي يتنفسه الطير والدواب لا يكفي لأن نتنفسه معا إن أردنا الاستمرار في الحياة.

- يا عيال، يا عيال المغرب دخل علينا. ريحوا ريحوا. وقفوا الغوص.

ما إن خلعت المشمول ولباس الغوص الذي كفاني شر الدول عشرة أعوام وأحكمت ربط وزاري حتى قصدت بوإبراهيم للاطمئنان على صحته. هالني تدهور حالته. صدره يحشرج بقوة وأنفاسه تتردد في صدره بصعوبة.

سلمت عليه وأنا أتحسس جبينه بكفي

- ما تشوف شر يا بوإبراهيم. شد حيلك. نبيك ترد لعافيتك بسرعة.

حاولت أن أجعل صوتي طبيعياً وأنا أتحدث إليه، لم أشأ أن أعلمه بخطورة حالته فحرارة جسمه ألهبت كفي. لوكان السعال فقط مرضه لهان الأمر ولكنه يرتعش من الحمى التي تفتك بالمريض وسط هذا المجتمع البحري القاسي. لم أسمع إجابة منه، كان يهذي ويرتعش دون أن يعي ما يقول. إبراهيم ، كان هو الاسم الأكثر ترددا خلال هذيانه. ربت على كفيه وأنا أغطيه بأردية كثيرة لأوقف ارتعاشه ومنظر ابنه إبراهيم ذو الخمسة أعوام يقفز أمام ناظري.

- بومشاري، طال عمرك، ترى بو إبراهيم متكلف وايد ومحتاج ادوا ورعاية.

قبل أن أكمل جملتي بصوت وفؤاد يعتصرهما الألم، وقبل أن أتبين رأي النوخذا، انبرى المجدم بوجاسم للرد بصوت أجش

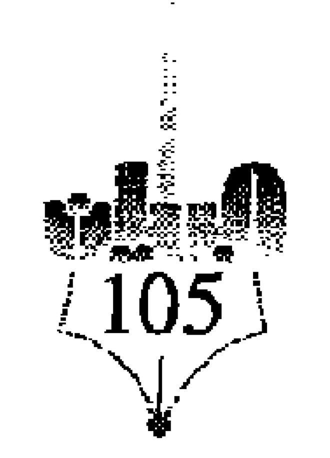
- شقالوا لك إحنا فاتحينها عانية؟ وإلا انت غشيم عن سر وأهل البحر. ثم بصوت أعلى ليسمعه كل من على البوم

- الحجي لك ولغيرك أنا والنوخذا كلمتنا واحدة. اللي يغوص عشر مرات باليوم ياخذ حصته واللي ما يغوص ربه يتولاه برحمته.

توهجت مياه البحر والأفق باللون الأحمر القاني مع مغيب الشمس. تعوذت من الشيطان الرجيم كما همس مبارك في إذني. بعد أن انتهينا من صلاة المغرب لازمت بو إبراهيم أتعهده بالرعاية إلى أن أخذني النعاس.

- يا الله ياهو يا الله يا هو واسعة رحمة ربي. يا مال، يا مال

اعتصرني صوت النهام وأنا أرقب بزوغ يوم جديد. ما زال بو إبراهيم يهذي ويرتجف وأنا في حزني وحيرتي وقلة حيلتي. تمطت شمسنا البيضاء بعد أن اغتسلت بمياه البحر النقية. كانت تتهادى صعوداً لبرجها العاجي بعد أن بعثرت فضتها الصافية على سطح الماء الرقراق. في مساء الأمس نثرت ذهبها المصقول على نفس السطح الأملس وكأنها تستعمله خزنة للغالي من الجوهر. ثروة لا محدودة نتمتع بها صباح مساء. لله درك يا بحر الخير والنفائس. ظاهرك



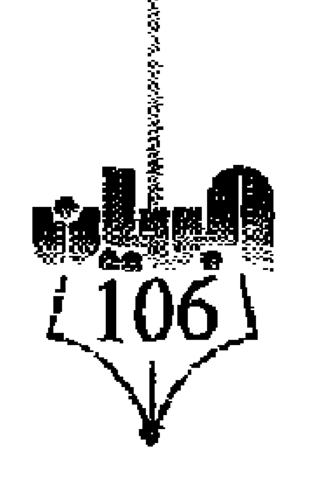
وباطنك خير وفير للبشر.

لا أدري لماذا انتابتني حالة عد الأصفار مرة ثانية وأنا أمسك القلطة والايدة بيدي وأضع الزيبل الذي يربط به الحجر لإنزالي إلى قاع البحر في رجلي والديين على رقبتي والفطام أغلق به تنفسي. كنت أظن ذرات الملح البيضاء التي تطفو على السطح كلما غطس غيص في الماء قابلة للعد في البداية. مع توالي السنين اكتشفت أن ملايين الذرات الملحية لا تعدو أن تكون أصفاراً ذائبة في كيس الجواهر المخملي الأزرق. أما الأرقام الحقيقية فلا تطفو على السطح أبدا. إنها مزروعة في هذا الهير الذي أدوسه بقدمي العاريتين وأجني ثماره بيدي المجردتين محروماً حتى من ذرة الهواء أتنفسها أو أتنعم بها.

- هو لويا سيد المرسلينا
- هو لو واشفع لنا
- هو لو في كل حينا

- يا مال يا مال
الغيص يشكي الضيم من بحر الاهوال
والسيب واقف ودم مثل النصيبة
وركض على المجداف لا صاح يا مال
ونوم الملا بالليل ما نهتني به
ورحنا السفر والموج يانا جبال
في غبة منها المنايا قريبة
لا حولنا ديرة ولا حولنا جال
ولا من ذرا بالغيق بنلتحي به
الأسواد الليل من دونهم حال
وبحر كسيف دوم تطبخ غببيه
وجن السفينة حددنا صابها هبال
تصعد وتنزل كل بحر تعدي به
يا مال، يا مال

صوت النهام الحزين يشكو الزمن وقسوته يعتصر قلوب موجات البحر. يحول حزنها الصامت جراحاً تنزف دما صامتاً مع زوال النهار. تلف العتمة آلامنا جميعا ولكنها آلام مهما اشتدت فهي لا تضاهي أبدا أوجاع وتأوهات هذا الغواص المسكين. بو إبراهيم الذي قد لا يصمد أبدا لنهاية الرحلة التي لم يمض على



بدايتها سوى بضعة أسابيع-أربعة أشهر قمرية لا يسمح بقطعها أبداً لأي مخلوق من البشر كيف سيتحملها هذا العليل.

سفينة الغوص لا تسمح لأي كائن على ظهرها بالخيانة. خيانة الجسد المسجى في إحدى زواياها وقد كف حتى عن الارتعاش فما بالك بالقدرة على الغوص. لقد خان جسد بو إبراهيم صاحبه ولم يؤد المنوط به في هذه الرحلة.. تحول إلى قالب ثلجي يقترب من النهاية الحتمية بأنفاس خابية لن تلبث أن تكف عن التردد إلى الأبد. أما خيانة النفس فقد جسدها جمعة التعس باختطاف دانة أحلامه وآماله.

- البواق، شفته شفته الدانة بإيده. طقوه، طقوه.

لم أدر كيف أقدم جمعة على خطف الدانة وإخفائها. صراخه ملأ السفينة وصراخ الجميع يوسعونه ضربا وركلا.

- أنا ما بقت شيء. هذي دانتي. شوفوا بياضها. آه يا دانة يا دانة.

أخذ جمعة يهلوس بفزع وقد انتابته حالة هذيان عارمة

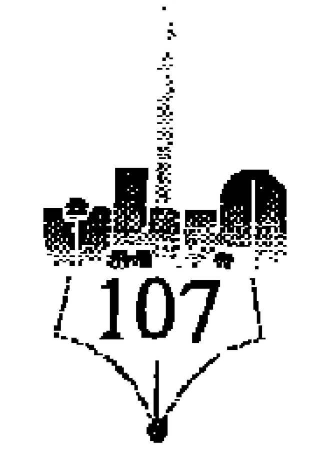
- انسمي انقطع وأنا تحت الماي أسابق الوحوش. أنا اللي فكيت أسرها مرتين، مرة من حلق بودرياه ومرة من بيبان المحارة المجيمة. أنا ما قلت لكم البطن والا التنبول اللي جنبها لولوتي أنا ما قلت إلا عن دانتي، والله العظيم دانتي.

تابع جمعة عويله وصراخه وسط الضرب المبرح من كل من على ظهر البوم.

- أنا ماني حرامي ما خذيت شيء مولي. السجني والطبلي والمزيز جدامكم ما خذيت منه شيء. هذي دانتي أعرفها زين. وبعويل أشبه بعويل الثكالى تتابعت كلمات جمعة، آه يا لولوة زماني فجي حبسي من حياة الشقا والضيم. طلعي الخير لي ولعيالي. آخ آه آي

اختلطت حشرجات جمعة بتأوهاته كما تبعثرت أحلامه ودماؤه أمامي على سطح البوم. عراك غير متكافئ بين سارق يقسم أغلظ الأيمان بحقه في معشوقته التي لم يكن ليراها أحد لولا أن قام بانتشالها من بئر الأهوال وبين الملاك الشرعيين للؤلؤة وللسفينة. نسي جمعة أن ما قام به من (جسارة وشجاعة وإقدام) لا يعدوأن يكون عملاً يومياً تاريخياً تشاركه فيه أجسام نصف عارية لا عمل لها سوى اجتذاب درر الأعماق لتتيه حسناً على السطح في الهواء الطلق دون أن يجرؤ أي منهم على التفكير سوى في اختلاس النظر إليها من بعيد.

لم أشترك في العراك الدائر على السطح ولم أبرح جسد بوابراهيم الثلجي الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة بتصميم هادئ ومتواصل على اللحاق بركب الأصفار الذائبة مع الملح في بطن البحر الهادر. جسد جمعة المتمزق بفعل الضرب المبرح ودموعه المختلطة بعرقه الساخن كانت أسرع من بوابراهيم بتقرير لحظة اقترانه بالأعماق.



- بس- بس وقفوا يا الربع، البواق طايح ما يتحرك.

صاح المجدمي بصوت جهوري.

- أنا كنت بطقة بالمجداف على ظهره بس هوافتر بسرعة وجت الطقة على راسه. أجاب أحد البحارة بفخر لا يخفى على أحد، وبصوت أبعد ما يكون عن تجسيد الحزن أو الأسف.

- خلاص، خلاص. هاتوا الحصير لفوه فيه والبلد العود علقوه برقبته.

حسم النوخذا الموقف بأكمله معلنا إسدال الستار الأزرق على الخطيئة التي لا تغتفر.

- حسافة فيه هالكلب حتى الحصير. خاين الأمانة. علق أحد البحارة المتحمسين إلى تنفيذ قانون الغوص والسفر بحق السارق.

ارتفعت الأيدي المبادرة لإلقاء الجثمان في الماء الملحي بعد لفه بالحصير الذي لم يحل دون تلويث دماء القتيل لسطح البوم.

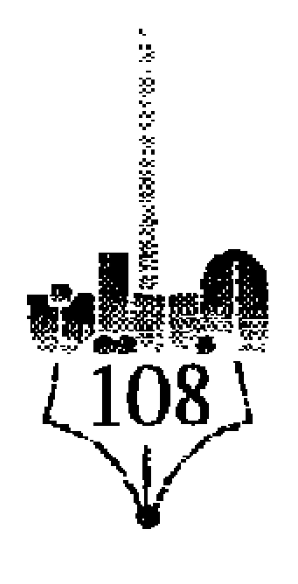
- صبر، صبر. خلنا ناخذ حلالنا. عيل ليش كل هالهوشة.

بأصابع أشبه بالكلابات الحديدية هجم المجدمي على الكف الجريحة المطبقة على الموت والحياة. بمعالجة قوية فتح الأصابع المتصلبة على دانة الخلاص من حياة الشقاء إلى حياة النعيم ليتم تحرير درة جمعة المتفردة للمرة الثالثة على التوالي من حلق بو درياه، من بابي المحارة المحكمي الإغلاق ومن أصابع جمعة السارقة المزروعة في كفه الآثمة. ما أن استقرت سيدة اللؤلؤات في المنديل الحريري حتى تم دفن الجثمان الخاطئ في الكفن الأزرق المالح.

- الله أكبر، لاحول ولا قوة إلا بالله. حاولت إيصال صوتي المتهجد للجميع. بوابراهيم عطاكم عمره. رب العالمين أخذ أمانته.

كفكفت دمعي حتى لا يرى (الرجال) بكائي على فقيدي فهذا خلق غير سوي ولا يتماشى وقانون البحر.

بارتطام جسد بو إبراهيم الفاني بسطح الماء، استقر كائنان بشريان في الأعماق خلال فترة زمنية متلاصقة طعاماً للوحوش والأسماك. أما المتبقي منهما فهو ملح لا يشترى إلا بأبخس الأثمان. أكملت قراءة الفاتحة ثم التفت أرقب تدحرج واستقرار عشرات الدرر الدائرية البيضاء والملونة بكل حدب ورعاية والأهم من ذلك كله، بكل أمانة على المنديل الأزرق الحريري.



تفسير المفردات:

البوم: سفينة شراعية كويتية قديمة استخدمت في السفر والتجارة والغوص على اللؤلؤ

الدانة: لؤلؤة كبيرة من أحسن اللآلئ ويفرح الغواص كثيرا عند الحصول عليها.

الغيص: الغواص

بودرياه: وحش بحري خرافي

الديين: قفص أوسلة خشبية تعلق في رقبة الغواص ليجمع بها المحار تحت الماء

الفطام: كماشات مصنوعة من قرون الحيوان يغلق بها الغواص فتحتي الأنف عند الغوص

النهام: مغني السفينة وقد يكون من البحارة وله صمت شجي

افتر: التف

المزيز: نوع من أنواع اللؤلؤ وقد تطلق أيضا على البطني

البطني: نوع من أنواع اللؤلؤ وهوالأصغر من الرأس في الحجم

السجني: نوع من أنواع اللؤلؤ وشكله بيضاوي

السيب: البحار الذي يسحب الغواص إلى السطح بواسطة الحبل

غبيبه: قراره

جال: شاطئ

الهير: أماكن تواجد المحار والهيرات مغاصات اللؤلؤ

الزيبل: الحبل الذي يربط به الغواص

النوخذا: مالك السفينة

الطواش: تاجر اللؤلؤ

الدقس: حيوان يعيش في البحر يتنفس بواسطة رئتين ولكن له القدرة على الغوص لمدة طويلة.

المجدمي: وهو أيضا المقدمي، رئيس البحارة ونائب النوخذة

الدول: من وحوش البحر الخرافية

البلد: ثقل حديدي يوضع في رقبة الغواص للمساعدة في نزوله إلى الأعماق

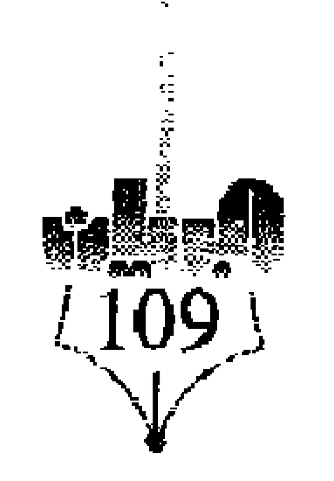
المشمول: لباس يرتديه الغواص قبل الغوص

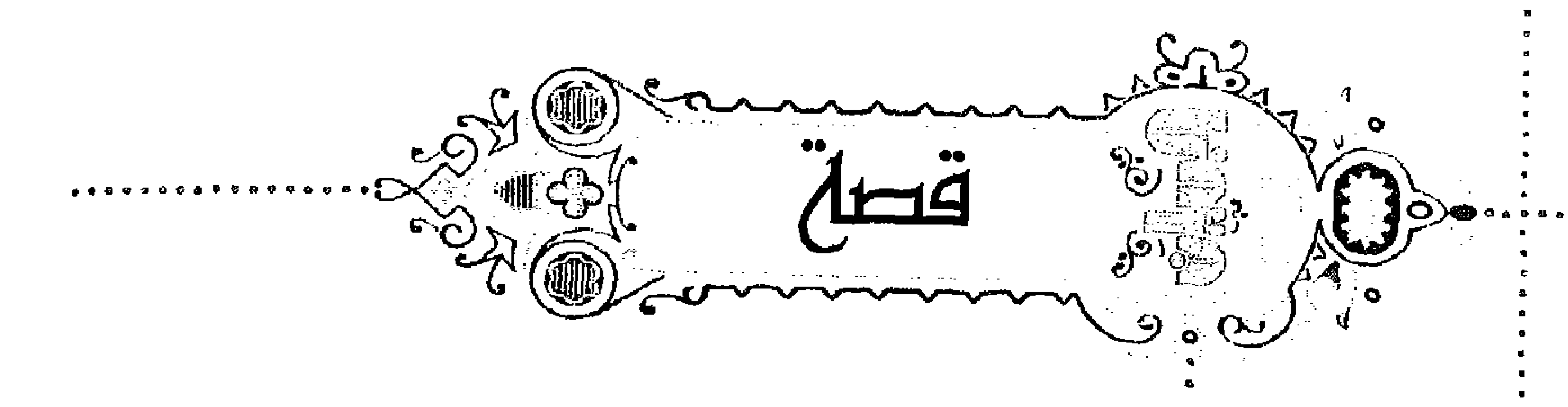
تبة: الغوص لمرة واحدة

الروبية: عملة قديمة تم استبدالها بالدينار

الهولو واليامال: لازمة يرددها البحارة وغناء يواكب سير العمل في السفينة.

* عضو رابطة الأدباء ومقيمة حالياً بالولايات المتحدة.





المنضدة في مدخل المديرية

بقلم: د. أحمد زياد محبك
(سوريا)

كرهت المديرية وكرهت زيارتها.

أصعد الدرجات العشرين، أرى باب المديرية منذ بلوغي الدرجة العاشرة، أراه مفتوحا، هو مفتوح دائما، ليته يغلق دائما ولا يفتح، من جانب الباب المفتوح أرى منضدة الحارس القابع وراء المنضدة.

أعرفها جيداً، منضدة حديدية صدئة، منحه إياها أحد المديرين السابقين، الزجاج الذي كان يغطيها تحطم منذ زمان، وبقي غطاؤها الجلدي، هو غطاء قذر متسخ ممزق، بقع القهوة والشاي والزيت والدهن تغطيها كما تغطي الجزر والقارات الخمس سطح خارطة الأرض، وتستقر فوقها منفضة للسكائر، هي مملوءة دائماً بأعقاب السجائر والرماد المحترق، كأن أعقاب السكائر تذكارات ماض مجيد لا يراد أن ترمى، وأطراف المنفضة محترقة، بل ثمة مواضع من الغطاء الجلدي للمنضدة محترق، حرقته أعقاب السجائر، ولا يخلو من كتابات بأقلام وخطوط مختلفة، أسماء أشخاص وأرقام، وثمة جهاز هاتف، لونه أحمر فاقع، متسخ جداً، سماعته مكسورة، وقد شد حولها شريط أسود لاصق كي تتماسك، وثمة فنجان قهوة عروته مكسورة، وحافته مثلمة، في قعره دائماً بقايا بن جاف.

مشهد مألوف لا بد لي أن أراه كلما زرت المديرية.

ثم أرى الحارس، تارة أرى الحارس ذا الوجه المدور السمين

الأسمر القاتم السمرة، بشاربيه الأسودين الكثيفين جداً المتدليين على زاويتي فمه، وبحاجبيه الكثين الأسودين الكثيفين المتقاربين جداً المتلاقيين بين عينيه الصغيرتين جداً، الغائرتين في محجرين كالبئر، ولا بد له كلما رآني أن يسأل بصوته الأجش العريض المرعب:

. إلى أين؟ من تريد؟

وتارة أرى الحارس ذا الوجه المتطاول الأصفر الفاقع الصفرة، ويزيد من طوله صلعته الصفراء المتطاولة، وقد برزت من جانب وجهه أذناه الكبيرتان، وهو يحدق بي بعينيه الواسعتين المدورتين البارزتين إلى أمام مثل شرفتين واسعتين، كأنهما تريدان أن تنقضا علي، وكلما رآني قادماً سألني:

. إلى أين يا حاج؟؟

ذقني حليقة، وقميصي أبيض فاخر، وربطة عنقي زاهية متألقة، وحقيبتي أنيقة، كيف يصفني بالحاج؟

أحياناً أرى حارساً قصيراً بديناً بطنه مدورة ممتلئة، عيناه صغيرتان، يداه قصيرتان، أراه وهو يقضم لفافة محشوة بالبيض المسلوق والبندورة والفجل، فمه مملوء، يسألني وهو يمضغ اللقمة، فينفحني رائحة الفجل والبيض، ويقول:

. إلى أين؟ ماذا تريد؟

وأحياناً أرى حارساً ذا لحية سوداء كثة، وهو طويل وبدين، ضخم الجثة، لا أعرف كيف تخطر على بالي فكرة موته، إذا مات لا أعرف أي قبر أو تابوت سيتسع له، سيتعب الرجال كثيراً في حمله، ينهض من وراء المنضدة فور رؤيته لي، أذعر، أتراجع إلى الوراء، يضع يديه على المنضدة، فأراهما كبيرتين جداً، أحس بالمنضدة تتزعزع، يصيح بي:

. نعم، ماذا تريد؟؟

لو أصبحت مديراً لأمرت على الفور بإحالة هؤلاء الحراس الأربعة على التقاعد، ولأمرت بإزالة تلك المنضدة من وراء باب المديرية، لا أعرف لماذا الحراس ولماذا المنضدة، ولماذا السؤال والجواب، والسؤال واحد والجواب واحد.

اليوم أصعد الدرج، أي حارس من الحراس الأربعة سأصادف اليوم؟ باب المديرية مفتوح كالعادة، أرى طرف المنضدة، هي جاثمة في موضعها، مزينة ببقع الزيت والشاي والقهوة، تتوسطها المنفضة المملوءة بالرماد وأعقاب السكائر، أقترب من الباب، ليت الحارس نائم، ليتني لا أرى أحداً، فأدخل مرة واحدة من غير سؤال ولا جواب، أخطو الخطوة الأولى داخل الباب، تلفت نظري أربعة فناجين جاثمة فوق المنضدة، تدهشني، كلها مكسورة العروة، مثلمة الحواف، أخطو إلى الداخل، وأنا لا أكاد أرى غير الفناجين الأربعة.

أتوجه إلى غرفة المعتمد لأقبض راتبي التقاعدي، لا بد لي من هذه الزيارة المشؤومة إلى المديرية في مطلع كل شهر، لأقبض راتبي التقاعدي، منضدة المعتمد ليست بأفضل من منضدة الحراس عند الباب، بل هي أسوأ، وجه المحاسب وهيئته وشكله ليست بأفضل من الحراس، بل لعلها أسوأ، يده ترتجف وهو يناولني الراتب،



يعد المبلغ الهزيل عشر مرات، يتردد وهو يخرجه من الخزانة إلى جانبه، يفتحها، ثم يقفلها ريثما يعد المبلغ، ثم يفتحها، ثم يقفلها، يتأكد من دقة التوقيع، لا بد من أن يطلب في كل مرة بطاقة الهوية الشخصية، لا بد أن يسجل كل البيانات التي تتضمنها، هكذا هي التعليمات.

أدخل عليه، فيناولني بضع أوراق، وهو يقول:

. خذ معاملتك، راجع المدير، لا بد أن يدقق كل معاملة بنفسه، قبل صرف الراتب لكل موظف، ولا سيما الموظف المتقاعد، هذه التعليمات الجديدة، للمدير الجديد.

أسأله مدهوشاً:

. ومن هو المدير الجديد ؟؟؟

يرد وهو يشير إلي بيده، كأنه يصرفني:

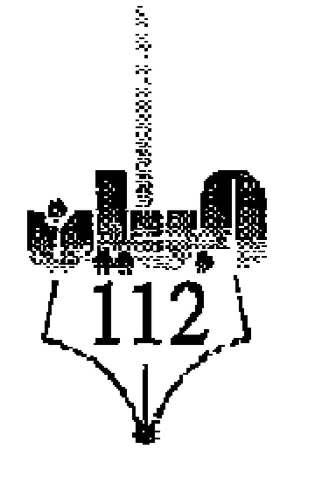
. ادخل عليه، وستعرفه.

ينقبض قلبي، أحس أن في الأمر مشكلة، أحمل الملف وأمضي إلى المدير، أقرع الباب، وأدخل، أراه في عمق المكتب قابعاً وراء منضدته، أعرفه، كان أصغر موظف في المديرية، باشر عمله فيها قبل تقاعدي بسنة واحدة، قبل أربع سنوات فقط، ولكن كيف قفز مباشرة إلى منصب المدير؟؟.

بيني وبينه مئة خطوة، امتداد ثلاث غرف، ولكن الطريق إليه مفروشة ببساط من حرير، الأرض مغطاة بسجاد فاخر، والستائر المخملية مسدلة، والمكيفات الثلاث تضخ هواء بارداً ناعشاً، كم تود لو تنام قبل أن تصل إليه، والمقاعد الفاخرة مركونة على الجوانب، واللوحات الفنية الكبيرة تزين الجدران، والكتب المجلدة تجليداً فاخراً تملأ رفوف المكتبة الأبنوسية وراءه، وثمة رف خاص للكؤوس الذهبية والفضية وأواني الكريستال المتألق.

منضدته بطول مترين ونصف، لها انعطافة بعرض متر ونصف المتر، كأنها سفينة نوح، زجاجها نظيف لا مع متألق، كأنه الكريستال، وهو قابع وراءها، بقامته القصيرة، ولا يكاد يظهر من ورائها غير رأسه، وأمامه شاشة حاسوب رقيقة كالهواء، وإلى جواره أجهزة هواتف أربعة، وعلى المنضدة آنية زهر فاخرة، وزهور حية يضوع منها العبق، ينهض لاستقبالي، يغادر موقعه، يقترب مني، يمد يده إلي، أصافحه، أعانقه، أهنئه بتسلمه الإدارة.

يدهشني هذا اللطف، تأسرني هذه اللباقة، عاصرت من قبل أحد عشر مديراً على مدى ثلاثة وثلاثين عاماً، لم ألق من قبل مثل هذا الترحيب من أي مدير سابق وأنا على رأس عملي، ما هذه اللباقة؟ شيء جميل حقاً، أذكر فوراً الحراس الأربعة، لعله صرفهم، من المؤكد أنه لا يريد أي حارس عند الباب، ولا شك في أنه سيرفع تلك المنضدة عند الباب، يتناول مني الملف، يأخذ في تصفحه، يدعوني إلى الجلوس في مقعد مقابل منضدته الفاخرة، يكرر ترحيبه، ويؤكد أن غايته من تدقيق المعاملة بنفسه هي أولاً مقابلة الزملاء القدامى المتقاعدين، الذين كانوا يعملون في المديرية، ولكي يتلافي أخطاء حدثت في عهد المدير السابق،



لأن بعض هؤلاء الموظفين المتقاعدين أخذوا أكثر مما يستحقون، هو مجرد خطأ بسيط هنا أو هناك، قد يكون الخطأ في مبلغ صغير، ولكن مثل هذا المبلغ عند عشرين موظفاً متقاعداً وعلى مدار السنة يشكل ميزانية كبيرة، يوضح لي هذا كله، وهو ما يزال واقفاً أمامي يتصفح ملفي، ثم يهم بالقعود قبالتي في مقعد فاخر، ولكن الهاتف يرن، فيعتذر إلي بلباقة، فيضع الملف على المنضدة الفاخرة، ويمضي إلى منضدته، يتخذ موضعه وراءها، يرفع سماعة الهاتف، ويأخذ في الكلام، كأنه يتابع حديثاً كان قد انقطع، وأنا لا أكاد أرى منه غير رأسه، لقصر قامته، وهو يقول:

. لا، لا يمكن أبداً أن أعيش مع هذا الأثاث المستعمل، المدير السابق له ذوقه، وأنا لي ذوقي، وهذه المنضدة لا أعرف كيف يمكنني أن أعمل وراءها، أعرفك صاحب أفضل محل للمفروشات المكتبية، ولي ثقة بذوقك، أريد تبديل كل قطعة في مكتبي، حتى اللوحات الفنية سأغيرها، لا بأس، أحضر معك دفتر العروض والموديلات، ولكن أريد أحدث دفتر، أنتظرك عند نهاية الدوام، لا تقلق، الدفع نقدي مباشر، لا، لا تقلق، أنا غير المدير السابق، لست بحاجة إلى موافقة مسبقة، أنا مفوض بالصرف، لا، ليس هناك سقف، المبلغ الذي أوقع عليه يصرف فوراً، أنا أقدر موقفك، هذا من حقك، فأنت لا تستطيع شراء أثاث مستعمل حتى لا تسيء إلى سمعة محلك، ولكن لا شك أنك تعرف من يشتري الأثاث المستعمل، ماذا سأفعل بهذا الأثاث الذي لا أرتاح إليه، نعم، نعم، هو إرث المدير السابق، وأنا مستعد لبيعه بأي ثمن، لا بأس، أنتظرك هنا عند نهاية الدوام، تعرف واحداً من مشتري الأثاث القديم، هذا جيد، أحضره أيضاً معك، وليحضر معه سيارة نقل، ليحمل معه الأثاث كله فوراً، لا تقلق، لجنة الشراء أنا شكلتها كما أريد، حقك مضمون، وستقبض سلفاً قبل الاستلام.

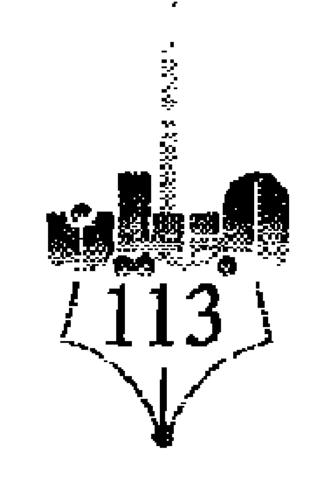
وقبل أن يضع السماعة، يدخل الآذن الخاص بمكتبه، وهو يحمل دلة قهوة عربية فاخرة، هي من فضة، مزخرفة بالذهب، عنقها مثل طائر الطاووس، يصب لي القهوة في فنجان من كريستال ملون فاخر، أتناول منه الفنجان، فيذهلني العبق الفاغم، لا أعرف هل أتأمل الفنجان أم هل أشم رائحة الهال أم هل أرتشف القهوة؟

المدير وهو قابع وراء مكتبه مثل القنفذ يكلم الآذن قائلاً:

. كما أوصيتك، لا أريد أن أراك كل يوم في هذه البدلة، غداً تمر بمحل الأناقة، وتشتري أربع بدلات جديدة، مع قمصان جديدة، وربطات عنق فاخرة، وخمسة أحذية، أحضر الفواتير وأنا أصرفها لك، أريدك أن تدخل هنا على ضيوفي كل يوم في كامل الأناقة، حليق الذقن، مسرح الشعر، ولا تنس شراء زجاجة عطر، لا تدفع أي شيء، أحضر الفواتير فقط، وأنا أصرفها لك.

الآذن يخرج، المدير يلتفت إلي ليقول لي بصوت ناعم حاد كزقزقة الفأر:

. أنت عملت في هذه المديرية، وتعرف، تأتينا وفود من بلاد العالم كله، زميلي المدير السابق غيّر العام الماضي كل شيء، ذوقه جيد، ولكن أنا لا أريد الجيد، ولا الجيد جداً، أريد الممتاز والرائع، ولا بد دائماً من التغيير والتطوير، أنا يهمني



حتى الآن، لأنه يمثل وجه المديرية، هو يعطي صورة عن المديرية، وأنا لست كالمديرين السابقين، أنا قادر على مقابلة المدير العام كل ساعة، وهو لا يرد لي أي طلب، وقد وضع تحت تصرفي ميزانية جيدة خاصة بالأثاث.

أقول له:

. ولكن لي رجاء عندك.

ينظر إلي بعينيه البارزتين، متسائلاً من غير أن يتكلم، فأقول له بهدوء:

. كل المديريات استغنت عن وظيفة معتمد الرواتب، وحولت الرواتب إلى المصارف، وأصبحت الرواتب تسحب بواسطة بطاقات...

يقاطعني ليتكلم بحدة:

. فهمت قصدك، ولكن لا تنس، الحاسب الآلي قد يخطئ، لذلك لا بد من التدقيق، عمل الإنسان أفضل من عمل الآلة، ولا أستطيع الاستغناء عن الموظفين في المديرية، ولذلك طلبت ملفات الموظفين كلهم، ولا سيما المتقاعدين، لأنني وجدت فيها بعض الأخطاء، ويؤسفني أنني لم أدقق معاملتك، ولا أستطيع تدقيقها الآن فوراً، يمكن أنت تمر غداً، لقبض راتبك التقاعدي، فرق يوم واحد لا يعتبر مشكلة.

وينهض من وراء مكتبه، أنهض، يمد يده، يصافحني بحماسة، يسير معي عبر الغرفة الواسعة المستطيلة، يعبر عن سروره برؤيتي، يؤكد لي تقديره للجيل القديم، يبىأبى إلا أن يرافقني حتى باب غرفته، وعند الباب يشد على يدي مودعاً، وهو يؤكد أنني سأقبض راتبي التقاعدي غداً.

أتوجه إلى الباب الخارجي، أرى الحراس الأربعة، يقفون عند الباب، أنظر إلى المنضدة الحديدية الصدئة، وبقع الزيت والشاي والقهوة تملأ غطاءها الجلدي المتسخ والممزق، أرى فوقها أربعة فناجين، ومنفضة السكائر ممتلئة بالرماد وأعقاب السكائر، وأرى على المنضدة دفتراً كبيراً، ذا أوراق مستطيلة مفتوحاً.

يتكلم الأربعة، الواحد منهم في إثر الآخر، في إيقاع ثابت، كأنهم يقرؤون بلاغاً عسكرياً:

. في المرة القادمة، لا بد أن تبرز قبل دخولك بطاقة هويتك الشخصية.

. وتتركها عندنا، نحن الأربعة.

. وأن تسجل اسمك، وساعة دخولك.

. وساعة خروجك.

. هذه هي التعليمات الجديدة للمدير الجديد.

ويعم صمت مذهل، أحدق فيهم، كأنني أرى وجوههم المرهقة أول مرة، ويعودون إلى الحديث، كأنهم جوقة واحدة، ولكن الواحد منهم يتكلم بعد الآخر، وبإيقاع هادئ حزين:

. سامحنا أستاذ، نحن نعرفك، ونحترمك.

. ولكن كنا قساة معك ومع كل المتقاعدين من الجيل القديم الطيبين من



أمثالك.

ـ كنا نسألك بفجاجة: من أنت؟ وماذا تريد؟ وإلى أين أنت ذاهب؟.

ـ ونحن نعرفك حق المعرفة.

ـ كانت تلك تعليمات المدير القديم.

ـ وكان هو يقابلك بالبشاشة والترحيب.

ـ وتعليمات المدير الجديد أشد.

أتأمل وجوههم، أراهم وقد شاخوا، وجوههم جميعاً علاها الشحوب، برزت عظام الوجنتين، تغضنت الجباه، غارت العيون، كأنني أراهم أول مرة، كأنني لم أرهم في مطلع الشهر الماضي، وهم فتية أقوياء عنيدون شرسون.

ويعودون إلى عزف النشيد الجنائزي:

ـ اعذرنا وسامحنا.

ـ نحن هنا عبيد مسخرون.

ـ لا قوة لنا ولا حيلة.

ـ وعلينا من الآن فصاعداً أن نداوم نحن الأربعة هنا معاً.

ـ من السابعة صباحاً إلى الخامسة مساء.

ـ وقد يدعونا المدير لنداوم ليلاً.

ـ ولا يسمح لنا أن نغادر موضعنا.

أقول لهم وأنا مشفق، وغير مصدق:

ـ ولكن لم أر أحداً منكم عندما دخلت؟!.

تعلو وجوههم الصفراء الناحلة ابتسامة، ثم يتكلمون:

ـ دخلت ونحن الأربعة كنا هنا واقفين.

ـ مررت بنا سريعاً كأنك لم تر أحداً منا.

ـ نحن الأربعة كنا هنا لم نتحرك من مواضعنا.

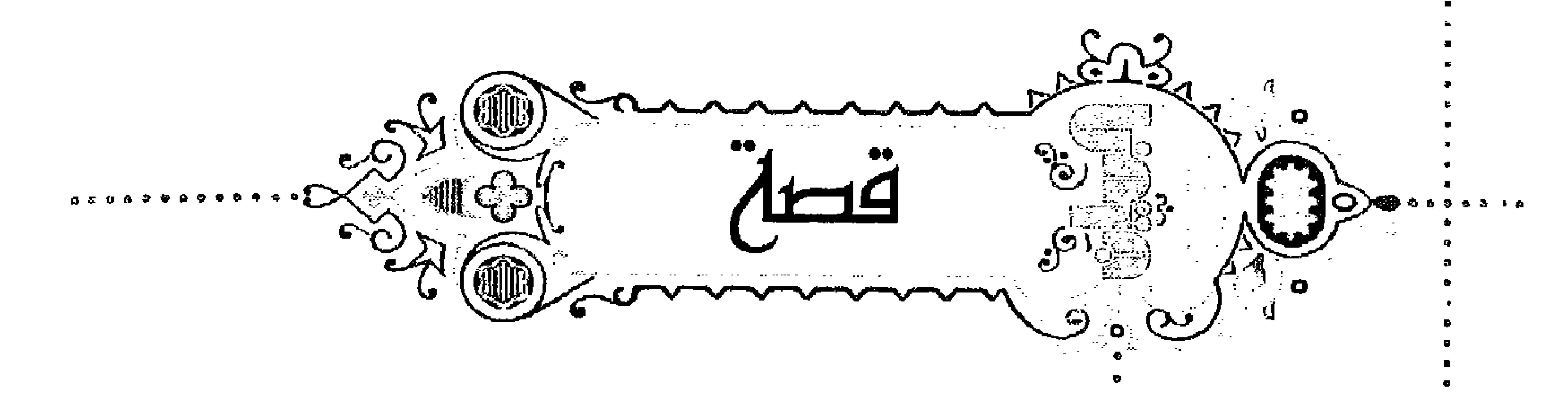
ـ مثلنا مثل هذه الطاولة.

أنظر إليهم، أتأمل وجوههم المرهقة، أقول لهم:

ـ كان الله في عونكم، واعذروني، حقيقة دخلت مستعجلاً، وذهني مشغول، ولم أسلم عليكم، سامحوني.

ثم أمد يدي إليهم، أصافحهم، واحداً واحداً، أتأمل وجوههم الطيبة، أرى ذقونهم الخشنة غير الحليقة، ألمس بسمة في عيونهم، أودّ لو أعانقهم واحداً واحداً، أودعهم وأمضي أهبط على الدرج، وأنا ألقي نظرة أخيرة على المنضدة الحديدية الصدئة ذات الغطاء الجلدي الممزق المتسخ وبقع القهوة والشاي والدهن والزيت تغطيها، مع فناجين أربعة، كلها مكسورة العروة مثلمة الحافات.





حلم كاتب

بقلم : أحمد المخلوفي
(المغرب)

ألقى بجسده المتعب على الكرسي، تأمل أشياءه على المكتب العريض: أوراقه البكر، أوراقه الثيب، الأقلام، المقص.... النظارة الاحتياطية، بعض الكتب التي اقتناها ولم يتمكن من قراءتها.. يومية الشهور المنصرمة والباقية... باقة الورد المعزولة في الزاوية.. أحس بدَوار مضغوط استراح برأسه قليلاً نحو الأعلى وراح كمن يتأمل لأول مرة حجم السقف ومداره. لم يستبن بالضغط مقدار المشاعر التي انتابته حياله، وفطن إلى أنها لأول مرة تأتيه دفعة واحدة، كأنها تذكّره بجحوده، وهو الذي آواه ورعى غفواته وأحلامه وصراعاته المريرة مع الحرف والزمن الجحود وجموح الذات وزوغان البياض، واستبداد الأسود وقساوة جلاديه، ولعل بعض هذا الجحود تنطق به زواياه التي شربها الأبيض والأصفر بفعل توالي السنين العاصفة دون أن تلقى منه التفاتة يعيد بها ألقه الأبيض المغتال.

- البياض ... البياض هو كل السر الذي يدعونا دون أن نتمكن من القبض عليه..!!

وردد مرة أخرى بنوع من الأسى المفرط:

- ربما لم نفهم بعد طبيعة عناصرة الخارقة..

انحدر في يأس، وجد نفسه وجهاً لوجه أمام يومية الشهور والأيام، وقال كمن يخاطب نفسه:

- الأيام تمّر سريعة من خلالها... ونحن في الحقيقة من يمر، حتى إذا أنهت عدها السنوي ألقت بحبات وجودنا في غياهب الماضي وختمته بما لا يُفتح .. ! ثم تمضي بيقيننا خطوة بعد أخرى كدقات الساعة وهي تقول:

- تأملوا دقاتي لتحسوا وجودكم بتمامه....

انتبه لطبيعة تأملاته المرثية وغير المتوقعة، وانطلق نحو النافذة، حاول أن يبحث من خلالها عن أفق طبيعي يكسر به مرثياته العابسة تلك، لكن الجدار السميك صد تطلعاته.. هو يعلم أنه جدار، لكنه يعلم كذلك أن وراء الجدار جدران هي من يكسر الأحلام رغم أن هذه الأخيرة تستطيع اختراقها أحياناً.. لكن.. لكن.. وعاد من حيث انطلق... عاد إلى مقعده..

(2)

طوقه المكان بعنف بمجرد أن جلس، الإطار المعلق منذ عشرين عاما يستفزه، الإطار/الصورة.

من جديد ينتفض، كأنه لأول مرة يفعل ذلك بعنف، ابتسم في نفسه وقال:

- لا غرابة ربما فيما يحصل.. فهذا زمن الغرابة.

الصورة يكبر مدارُها في عينيه، لكن الطفل المتجمد في الصورة بقي كما



هو عليه، بقى في حجمه الطبيعي ولم ينسق لحيل الخيال ومتنفساته.. حدَّق الكاتب جيداً فراعه بياض الثلج المتكلس.. وأغصان جرداء لا تفصح في الضباب عن هويتها. خمن أن الضباب لم يخف الأغصان وحدها بل- ككل ضباب- لابد وأنه قد أخفى أشياء أخرى هامة.. الطفل، الثلج، الطفل والجليد الماحق.. الجليد القاصح هو من التحف الطفل (هل حمى جسمه من التلف أم سجنه)؟ ولم لا يكون الطفل هو من التحف الثلج القاصح بإرادته.. بإرادته (عجباً)... فمن منا يستطيع الجزم في هذه المسألة؟ خصوصاً وأن لُعبة التداخُل بينهما حاكها فنان بمهمارة واقتدار وحذق لم يُحكِها عبثاً إذا، فلقد خمن في الأمر سراً ما يجمع بين الطفل والثلج، والأغصان الجرداء والنقطة السوداء البعيدة نسبياً عن السطح...

(3)

استفاق الكاتب من خواطره المسترسلة على وقع صفارة لسيارة إسعاف..

- إسعاف.. إسعاف..

سجنه صدى الصوت حتى بعد رحيله، قال وقد أغمض عينيه:

- الأصوات أكثر إيحاءً من اللغة أحياناً.. ولربما أكثر تأثيراً...

فتح عينيه على صدى أجراس بذاكرته تدق... أصغى بعمق لمصدر انبعاثها، وفجأة تطلع بلهفة غير متوقعة في وجه الطفل المتجمد وصاح:

- تشيخوف.. تشيخوف.. أيها الطفل المشاكس... لم اخترت مقبرتك الغريبة تلك؟

أخشيت فناءك... فتحديت بعبقريتك تفاهة عرية "الجنرال كيبار" الموشومة بالشارات العسكرية، واخترت قبرك في هذا الصقيع الموحش كرفض لموسيقى الموت وتفاهة مراسيمها؟!



...



(4)

تنهد بعد انزلاق القلب عن حده، وقال محاولاً إعادة بعض التوازن والسلوى لنفسه:

- ها أنا عشت لأكتب قصصاً وأروي أشعاراً وأقرأ روايات.. وها أنا أمتص نفاق الناس وأداري سخريتهم وحقدهم المجاني الدفين. لكن، إلى متى سيظل سوء الظن هذا حاضراً دون أن أقوى على تجاوزه؟

ظل السؤال معلقاً... سجين قمقم مختوم حتى التمعت عينا الطفل فرأيت بعينيه ما دفعني:

- أثبت فالنجوم الطوالع لا تخشى عتمات الليل أو الأفول، دوماً تتجدد، بنفس الحدة والجدة.. تبزغ، بنفس المحبة تضيء، بنفس الحركة تدور.. ذلك أن للحوالك منتهاها. وللأضواء سرمدها.

الطفل ذو القبعة السوداء والأنف الدقيق والجسم النحيل يكبر في عيني بسرعة.. يصبح نجماً في السماء... نجماً يخترق السحب بعنفوان.. قد تصدمه العاتيات الباليات فيخبو ضوؤه قليلاً، وقد يتجهم أو يقذف دماً من صدره بدل الهواء حتى تتلون السماء دماً؛ لكنه سرعان ما ينتفض... ينتفض "كشيخوف" الذي يستل منديله الأبيض ليمسح به كل دم السماء حتى تعود لزرقتها البهية.. حينها يغمض عينيه ويترجل... يفتح باب عربة (النعش) السوداء... يزيل قفازيه الأبيضين، ويلوح بهما ثم يطلقهما أو يحررهما تجاه مشيعيه المائة، ثم يتمدد في نعشه الخشبي للأبد... لكن القفازين الأبيضين الرقيقين أين هما؟ ... هل سقطا أم ارتفعا؟ !! لا أحد يعرف، وأكيد أن لا أحد عثر عليهما.. فلربما الأبيضان هنا... ربما هما الثلج.. ربما النقطة التي تشبه الطير الراحل.. ربما.. ربما...

- تشيخوف أيها الطفل....

- أيها النقطة التي هي أنا...

- تشيخوف: عم صباحاً...





نشيدُ البَالونات..

شعر: حسن خضر
(مصر)

نحنُ البالوُنات
ألوانُنا زاهيةُ
أشكالُنا وأحْجَامُنا كما تشتهونَ
معلَّقون إلى الأسقفِ والعوارضِ
مشْنُوقُون بخُيُوطِ مسرَّتِكمْ
منتفخون بهواءٍ أسودَ ساخنٍ
زفير صدُورِكُم المُحْتَرِقةْ

في انعكاس الأضواء فوق أسطُحنا
الملْساءِ، تبدُو لنا ملامحُ كائناتٍ بأنوفٍ
وذُقُونٍ، وجباهٍ مَشْقُوقَة،
نحنُ دائماً قابلُون للخيالِ
والوصف،
مُتميِّزونَ بين إخوتنا نُجُوم الكرْنفالاتِ
وأهلَّتها، والكوريشاتِ المنفُوشة
المُزَرْكَشَة

بدُوننا سوف ينقصُ الحفلَ شيءٌ

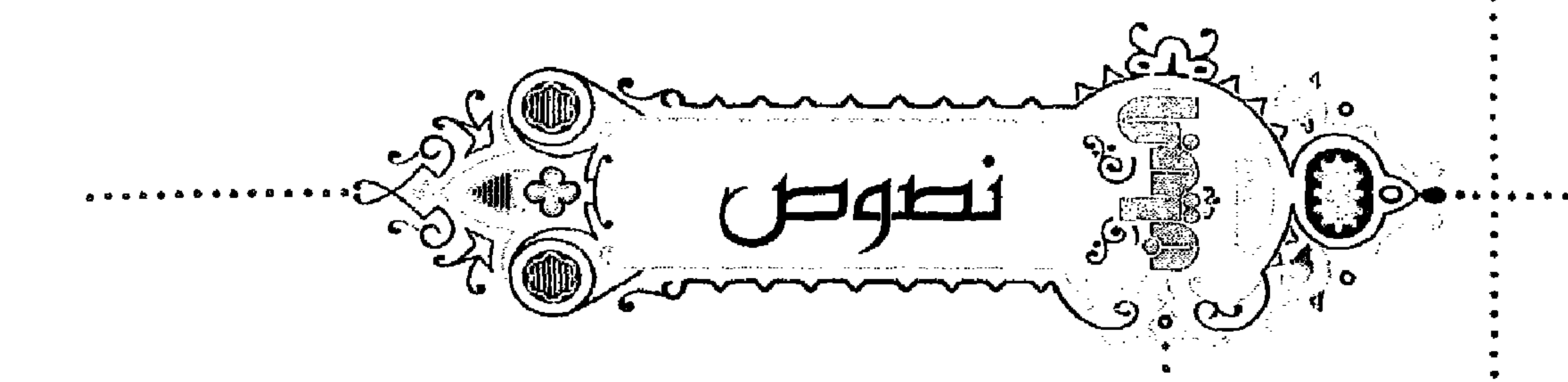
نحن البالونات ..
أعمارُنا قصيرةٌ فعلاً
لكننا لا نتركُ الحياةَ - حين نتركُها-
إلا بدوي يخطفُ القلوبَ
والأبصارَ
دويّ تعقُبُهُ الحسرةُ
من منكُمُ لم يبكِ مرةً من أجلنا ؟
من منكم لم يُرمِّمْ أشلاءنا المنثورة
ليعيد البهجة المفقودة بانفثائنا ؟

نحن البالونات..
الصغار يحبُّوننا طبعاً
والكبارُ يُجربونَ - لبعض الوقت- عزم طفولتهمِ
فينا

الرطوبةُ وهي تُبدِّدُ زَهوَنا
تحدُّ من انتفاخنا، وترحمُ كثيرين بيننا
من محنة الفرقعةْ

نحنُ البالوُنات..
نفرَحُ حين تُطلَقُنا الأيادي للهواءِ
نعلو، خفيفينَ
فُرادى
وزرافات..
تشيعنا العيون نحو مصائر لا نعرفها،
لكننا نفرحُ،
ربما لأننا - أخيراً - سنكون هناك
وَحدَنا





الحصار

بقلم : محمد جابر غريب
(الكويت)

قال الطبيب

- لولا الجيران ما شعر بك أحد .. شرخ خفيف على أي حال يمكن علاجه.

بطريقة غير متعمدة اصطدمت عيناه بصورة زوجته.. انكسبت من عينيه دمعة نظرة عتاب في عينيها .. سألته:

- هل تستطيع تبرير تصرفك مع ابنك وابنتك؟

الأشياء اختلطت في رأسه وعينه.. الباب .. اللوحة.. النافذة.. كلها اضطربت واهتزت.

- أخرج

لم يصدق الولد عينه.. وبدا عليه التردد قبل أن يصفع الباب وراءه ويخرج لا الولد ولا البنت، يعرف أحدهما، كيف يضع القرش في موضعه، وهو أبوهم، أعطاهم الكثير.. نفسه .. روحه.. شقاء عمره.. دم قلبه.. ولم يثمر ذلك غير التمرد والعصيان

* * * * * *

ذبابة وحيدة تطن.. عنكبوت ينسج حولها خيوطه..

المساء يدخل يتسلل لأسطح البيوت.. تهجع الأشياء والكائنات، أما هو فيجاهد في طرد الذكريات.. حاول أن يسدل عليها ستاراً .. لم يفلح.


اختلطت ..تجاوزت اندمجت ، تعود، فتتسرب وتتفرق ثانية.

يرتكز على عكازه.. يدخل حجرته، يتهالك على أقرب مقعد يصادفه.
صورة ابنته فوق الحائط تبتسم.. تتقدم إليه.. تأخذه بالأحضان
فيك الخير يا ابنتي
تربت على كتفه:- سمعت الخبر،ولم يطاوعني قلبي..
- حقاً..
- حقاً..
ابتسمت.. تناولت الوصفة .. رتبت زجاجات الدواء.
- استرح أنت. فحصت رباط القدم.. حينما وقعت عيناها على العكاز انبهرت:
- كنت أعرف أنك قادر على صناعته.
استطردت: دون الاستعانة بأحد.
ابتسم. ضغط يدها بود: - الوحدة علمتني الكثير

* * * * * * * *

حينما يدخل الليل وترخي عباءته داخل حجرته، يبدأ هو في جذب الغطاء فوق جسده.
الكتب والجرائد جواره وفوق الوسادة.. يتناولها.. تتوقف عيناه بين السطور.
من جديد يقفز شريط الذكريات..
يسأل نفسه:- لماذا لم يأت علاء؟
- لماذا لم تأت صفاء؟
يشعل سيجارة .. من بين سحب الدخان تجيء زوجته.. قالت:
- أنت إنسان خيالي .. ماذا تفيد من الأنابيب؟
هل تظن أن التراب يتحول ذهباً على يديك؟
ينفخ دخان سيجارته، ينحي الجريدة جانبه .. يلف "الكوفية" حول عنقه.. يحس المرارة في حلقه.. حلمه لم يتحقق.. علاء تعلق بأذيال ساقطة.. صفاء دفنت نفسها في أحضان رجل يكرهها..
عاد فنفخ دخان السيجارة.
يسعل.. يتناول منديله.. يبصق.
يتوغل الليل في ظلمته.
فوق الحائط تتكاثف خيوط العنكبوت.. يحاور .. يناور..
ها هو ذا يحكم حصاره.. هذه اللحظة اشتدت ضربات قلبه.. اضطرابات ..
اشتدت أكثر..
الذبابة تحاول أن تنفلت .. أن تفر..
أنفاسه تعلو، مبهورة، كأنها تعدو، والذبابة تحاول





شعراء
الفن والسامري
في الكويت
خالد سالم محمد
الطبعة الرابعة
وفيها أكثر من ١٢٠ قصيدة
جديدة مع أسماء شعراء جدد
الكويت ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م
حميدي حمود
ظلّي
مجموعة قصصية
الفارابي